نامی انصاری

تنقیدی مضامین

اظہار کے

افکار و اظہار

(تنقیدی مضامین)

نامی انصاری

یہ کتاب
فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی
حکومت اتر پردیش لکھنؤ
کے مالی تعاون سے
شائع ہوئی

—— : تقسیم کار : ——

نُصرت پبلشرز

حیدری مارکیٹ ۔ امین آباد

لکھنؤ —— ۲۲۶۰۱۸

تعارف

اصل نام :	محمد رحمت اللہ
تعارف :	نامی انصاری
تعلیم :	ایم ۔ اے
وطن :	قصبہ جائس ۔ ضلع رائے بریلی
شغل :	ملازمت ۔ غیر ادبی ماحول میں
تصنیف :	برگِ سر سبز شعری مجموعہ (۱۹۸۰ء) (یوپی اردو اکاڈمی سے انعام یافتہ)
ادبی مشاغل :	مطالعہ ، شاعری ، مضمون نگاری
پتہ :	۹۷/۶۱ پریڈ ۔ کانپور 208001

فہرست

ناؔمی انصاری

بار اول ۱۹۸۵ء
تعداد اشاعت .. .. چھ سو
ناشر .. .. ناؔمی انصاری۔ کانپور
طباعت .. .. .. نظامی پریس۔ لکھنؤ
کتابت .. .. .. احمد مرزا
قیمت .. .. .. تیس ۳۰ روپیہ

حرفِ آغاز

تنقیدی مضامین کا یہ مجموعہ وقتاً فوقتاً لکھے گئے ان مضامین پر مشتمل ہے جو اپنے طور پر تلاشِ حقیقت کی میری سعیٔ ناچیز کا اظہار کرتے ہیں۔ میرا پختہ عقیدہ ہے کہ ادب خلاءِ محض میں جنم نہیں لیتا۔ اس کی جڑیں اگر دھرتی میں پیوست نہیں ہوں گی تو وہ ادب ہماری مسرت اور بصیرت میں کوئی اضافہ کرنے سے قاصر رہے گا۔ تنقید کے نظریاتی اختلافات سے انکار ممکن نہیں، مگر ادب کے غیر ادبی معیار کی بات بھی بے اصل، یکطرفہ اور ہٹ دھرمی پر منحصر ہے۔ دنیا کے کسی دور کے ادب کی جانچ پرکھ اُس دور کے ماحول اور سیاسی و عمرانی حالات کو پیش نظر رکھے بغیر نامکمل اور ادھوری رہے گی اس لیے کہ ہر ادیب یا شاعر اپنے زمانے کا پروردہ ہوتا ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش سے براہِ راست یا بالواسطہ متاثر بھی ہوتا ہے اور اپنی تخلیقات سے اپنے دور پر اثر بھی ڈالتا ہے، خواہ یہ اثر کتنا ہی غیر محسوس کیوں نہ ہو۔ اقبال، ولی دکنی کے زمانے میں نہیں پیدا ہو سکتے تھے اور نہ استاد ذوق کی شاعری ۱۹۸۴ء میں پروان چڑھ سکتی تھی۔

زیرِ نظر مضامین میں دیانتداری کے ساتھ میں نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ اپنے پیشرو اور معاصر ادب کے سلسلے میں اپنی معروضات اس انداز میں پیش کر سکوں کہ وہ ادب کی افہام و تفہیم میں مددگار ثابت ہوں۔ میں نے متوازن اور سلجھے

ہوئے انداز میں اپنی بات کہنے کی کوشش کی ہے اور افراط و تفریط نیز انتہا پسندانہ رجحانات سے عمداً گریز کیا ہے۔

اس مجموعے کے بیشتر مضامین ملک کے مقتدر ادبی رسائل میں شائع ہو چکے ہیں مگر بعض غیر مطبوعہ ہیں۔ فہرست مضامین پر سرسری نظر ڈالنے سے ہی ان کے تنوع کا اندازہ ہو جائے گا۔

جن احباب اور مخلصین نے اس مجموعۂ مضامین کی اشاعت پر اصرار کیا ہے اور وقتاً فوقتاً میری حوصلہ افزائی کی ہے ان میں ڈاکٹر مظفر حنفی، ڈاکٹر احمر لاری، جناب افتخار امام صدیقی، مدیر "شاعر" بمبئی، جناب عابد سہیل، جناب دلشاد عالم لاری، جناب عارف محمود اور سید حشمت سہیل کے اسمائے گرامی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔

نامی انصاری

کانپور۔ ۱۲ مئی سنہ ۸۴ء

حسرت موہانی ـ شخص اور شاعر

دنیائے شعر و ادب کا یہ واقعہ بڑا عجیب و غریب ہے کہ مولانا حسرت موہانی کی شخصیت اور شاعری کے ڈانڈے، ہزار غور کرنے پر بھی ایک دوسرے سے ملتے نظر نہیں آتے ۔ شخصیت کے اعتبار سے مولانا ایک جری، بے باک، راست گفتار، دیانتدار، کھرے اور سچے سیاستداں تھے جنھوں نے آزادی کی جد و جہد میں اپنا تن من دھن سب نچھاور کر دیا، ابتلا اور آزمائشوں کی بھٹی سے تپ کر کندن کی طرح باہر نکلے بے لوثی اور بے جگری کی ایسی مثال قائم کر دی کہ دوست اور مخالف سبھی ان کے معترف ہو گئے مگر جب ان کی شاعری کی طرف نگاہ جاتی ہے تو اس میں شبنم کی ٹھنڈک، آبشاروں کا ترنم، اور پھولوں کی مہک نظر آتی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی زندگی دو خانوں میں بٹی ہوئی تھی اور ان کی عملی اور شاعرانہ زندگی ان دونوں خانوں میں اپنی نمود کے جلوے اس طرح دکھاتی تھی کہ ایک کا سایہ بھی دوسرے پر نہ پڑتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ جب رئیس الاحرار ہوتے تھے تو رئیس المتغزلین کی حیثیت پس پردہ ہو جاتی تھی اور جب رئیس المتغزلین ہوتے تھے تو رئیس الاحرار کی حیثیت فراموش ہو جاتی تھی۔ حسرت کی طبیعت کی یہ طرفگی قابل غور ہے کہ وہ بیک وقت مشقِ سخن

بھی کرتے تھے اور چکی کی مشقت بھی اٹھاتے تھے۔ "مشاہداتِ زنداں" سے معلوم
ہوتا ہے کہ وہ برہنہ تن، لنگوٹ پہن کر اپنے جوڑی والے کے ساتھ، بھاری پاٹ
کی پتھر کی چکی میں صبح تڑکے سے لے کر سہ پہر تک ہر روز تخمیناً ایک من (۴۰ سیر)
آٹا پیستے تھے اگر اس مقدار میں کسی دن معمولی سی بھی کمی رہ جاتی تھی تو جیلر
کے سامنے پیشی ہو جاتی تھی اور سزا ملتی تھی۔ حسرت موہانی کی زندگی کے ان دونوں
پہلوؤں کی مغائرت اس لیے اور بھی حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے کہ دورِ اوّل
سے لے کر اب تک کا کوئی شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس کی عملی زندگی اور شاعری
میں اتنا تفاوت ہو جتنا حسرت موہانی کی زندگی اور شاعری میں ہے۔ میر تقی
میر، میر درد، نظیر، غالب، مومن، ذوق، داغ، امیر، آتش، ناسخ، اصغر، فانی،
جگر، یگانہ، اقبال، فیض، اختر شیرانی، مجاز، غرض کسی کے بارے میں غور
کر لیجیے۔ ہر ایک کی زندگی اور شاعری میں ایک ہم آہنگی اور اندرونی و بیرونی
ربط نظر آتا ہے۔ ان شعرا کا جو مزاج اور کردار تھا جیسی ان کی عملی زندگی
تھی، ان کی شخصیتوں میں جو نمایاں عنصر تھے، ان کا عکس ان کی شاعری میں بھی
صاف اور نمایاں طور سے نظر آتا ہے۔ مثالیں پیش کرنے کی ضرورت اس لیے
نہیں ہے کہ ادب کا معمولی طالب علم بھی، جس نے ان شعرا کا مطالعہ ان کی شخصیات
کی روشنی میں کیا ہے، ان امور سے بخوبی واقف ہوگا۔ پھر حسرت موہانی میں کیا
بات تھی کہ انھوں نے اپنی شاعرانہ تخلیق کو اپنی عملی زندگی سے بچائے رکھا اور وہ
زندگی بھر اس اصول پر کاربند رہے کہ ان کا تغزل، شعریت کے علاوہ کسی
دیگر خارجی اثر سے آلودہ نہ ہونے پائے۔ یوں کہنے کو انھوں نے سیاسی خیالات
اور نظریات کو بھی شعر کا جامہ پہنایا ہے، مگر صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان خیالات
میں جذبے کی آنچ اور دل کی گرمی شامل نہیں ہے۔ یہ صرف دو اور دو چار قسم

کی شاعری ہے جس میں نہ کوئی حُسن ہے نہ طرزِ ادا کی جدت ہے، نہ کوئی رچاؤ ہے نہ دل کو چھو لینے والی بات ہے۔ محض سطحی تک بندی ہے۔ مثال کے لیے حسرت کے یہ شعر دیکھئے۔ جن میں سیاسی خیالات کی بازگشت ہے:۔

نہ سرمایہ داروں کی نخوت رہے گی — نہ حکام کا جور بیجا رہے گا
زمانہ وہ جلد آنے والا ہے جس میں — کسی کا نہ محنت پہ دعویٰ رہے گا

لازم ہے یہاں غلبۂ آئین سویت — دو چار برس میں ہو کہ دس بیس برس میں

کچھ شک نہیں اس میں کہ ترقی ہو وطن کی — ہم رشتگیٔ سبحہ و زنار پہ موقوف

تحریکِ حریت کو جو پایا قرینِ حق — ہر عہد میں معاونِ تحریک ہم رہے

کس درجہ قریب سے ہے مطلو — تجویز رفارم مانٹیگو....

یورپ میں ایسی پھیل گئی ہے ہوائے حرص — چلنے لگی ہے سارے جہاں میں ہوائے حرص
ہے چین و کوریا کو مٹانے پہ مستعد — جاپان بھی ہوا ہے مگر آشنائے حرص

غالباً اس سے کسی کو اختلاف نہیں ہوگا کہ حسرت کے یہ اشعار "نہر پر چل رہی ہے پن چکی" قسم کی شاعری کے قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں اور اُس حسرت کے اشعار نہیں معلوم ہوتے جس نے اردو غزل کو اس کے انحطاطی دور میں ایک لطیف پیکر عطا کیا اور حُسن و عشق کے ارضی تصور کی اس طرح آبیاری کی کہ حسرت کی آواز اردو غزل کے اعتبار کی سند بن گئی۔ ضمناً حسرت کے سیاسی نظریات پر بھی ایک نظر ڈال لینی چاہیے جو اگرچہ موضوعِ زیرِ بحث سے براہِ راست متعلق نہیں ہے مگر اس سے حسرت کے مزاج اور انداز طبع کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔

حسرت کے سیاسی کردار میں ان کی تلون مزاجی ایک نمایاں عنصر کی حیثیت رکھتی ہے مگر یہ تلون مزاجی، منفی رجحانات کی نمائندہ نہیں ہے بلکہ حسرت کی دلی

بے چینی اور نتائج کو جلد سے جلد دیکھنے کی آرزو کی مظہر ہے۔ ضبط و نظم سے زیادہ، اندیشۂ فردا نے نہ ان کو کسی مقام پر ٹھہرنے دیا اور نہ ایک کارواں کے ساتھ چلنے دیا۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ جب قافلے نے ان کی تیز رفتاری کا ساتھ نہ دیا تو مڑ کر دیکھنے اور انتظار کرنے کے بجائے انھوں نے دوسرے قافلے کی ہمراہی قبول کر لی۔ جب وہ بھی سست گام ہوا تو حسرت تیسرے قافلے میں شامل ہو گئے۔ آخرکار جب منزلِ مقصود سامنے نظر آئی تو اس کے اجڑے ہوئے وجود اور بھیانک پن کو دیکھ کر حسرت سب سے بیزار ہو گئے۔ اگر ان کا بس چلتا تو وہ نئے سرے سے اپنے قافلے کو ترتیب دیتے اور ہمالیہ کی چوٹی کو دوبارہ سر کرنے کی کوشش کرتے۔ حسرت موہانی پہلے کانگریس میں رہے پھر احرار پارٹی میں گئے۔ مسلم لیگ میں شامل ہوئے۔ کمیونسٹ بنے، تصوف اور روحانیت کی وادیاں طے کیں، اسلام کو اشتراکیت سے ملایا۔ شیلزم اور مسلم لیگ میں ہم آہنگی کا شغلہ چھوڑا۔ دو مرتبہ یورپ کا سفر کیا۔ سات مرتبہ حج بیت اللہ سے مشرف ہوئے۔ اٹلی کے حسینوں کی کہانی رنگینیٔ ژدیا کی زبانی سنی۔ خوبانِ لندن کے آنس کی کسک سے قرارِ دل بیقرار کھتے رہے۔ مگر ان کی فطری سیمابی وحشی کہیں قرار نہ پکڑ سکی۔ معلوم ہوتا ہے کہ حسرت کے سینے میں قدرت نے دل کی جگہ پارہ رکھ دیا تھا جس نے ان کو ساری زندگی آتشِ زیرِ پا رکھا۔ پرنسپل عبدالشکور نے اپنی کتاب "حسرت موہانی" میں حسرت کے سیاسی اضطرار و اضطراب کے بارے میں سید سلیمان ندوی کی یہ عبارت نقل کی ہے:

"مولانا سودیشی تحریک کے رہبر تھے۔ کانگریس میں جب مہاتما گاندھی جب ڈومینین اسٹیٹس قبول کرنے پر آمادہ تھے تو حسرت

مکمل آزادی کا نعرہ سر کرتے تھے۔ مسلم لیگ نے جب کامن ویلتھ
میں شریک ہونے پر آمادگی ظاہر کی تو حسرت پھر تنہا نظر آنے لگے۔
لیکن ہر سیاسی کیمپ کچھ جماعتی اغراض و مقاصد بھی رکھتا ہے۔
وہاں انفرادی آزادی اور حق پرستی سے زیادہ جماعتی معاملہ فہمی
کے مطابق کام کرنا پڑتا ہے۔ حسرت اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے
یارانِ طریق کے گوں کے آدمی نہ تھے اس لیے ہر دور میں ہر مقام
پر ہمیشہ تنہا رہے۔ وہ معاشی پریشانیوں میں ہمیشہ مبتلا رہے۔
لیکن ان کی عزت، ان کی حق نوائی اور اٹل قوتِ فیصلہ نے ان
کو ہمیشہ جادۂ صواب پر قائم رکھا اور وہ بلا خوف، سماج اور مذہب
کی مخلصانہ خدمتیں کرتے رہے"

(حسرت موہانی۔ از:- عبدالشکور، انوار بک ڈپو لکھنو (ص ۱۳۵-۱۳۴)

مولانا کی سیاسی زندگی اور معتقدات میں جو تضادات تھے ان کی
توجیہ کرنا مشکل ہے۔ وہ بہ یک وقت کمیونسٹ بھی تھے اور نظام حیدرآباد
کے بڑے سرگرم اور مخلص مددگار بھی۔ وہ تلک اور آربندو گھوش کے عاشق
تھے اور مدتوں یہ سمجھتے رہے کہ وہ (آربندو گھوش) پانڈیچری کے حجرے
سے برآمد ہوں گے اور ہندوستان کی قیادت سنبھالیں گے۔ یہی خیال ان
کا آخر عمر میں سبھاش چندر بوس کے متعلق بھی تھا اور وہ تادمِ آخر ان کے
ورود کے منتظر رہے۔ انھوں نے اپنے ایک خواب کی بنا پر پیر علی محمد
راشدی سے، پاکستان بننے سے کئی سال قبل اس کی پیش گوئی کر دی تھی۔
وہ سرکارِ دو عالم کے مخلص ترین شیدائیوں میں تھے مگر سری کرشن جی کو پیغمبر
کا درجہ دیتے تھے اور متھرا و بندرابن کی زیارت کو جایا کرتے تھے۔

انھوں نے کانپور میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی اور برملا اعلان فرمایا کہ ادب کو انقلابی ہونا چاہیے بلکہ اُسے اشتراکی نظریات کی تلقین کرنا چاہیے مگر خود تصوف کے کوچے میں سرگرداں اور آشنائے رزاقیہ کی جاروب کشی میں مصروف رہے، اس ثقاہت سنجیدگی اور قلندری کے باوجود انھوں نے ادب میں عریانیت اور فحاشی کا دفاع کیا اور حیدرآباد میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی ایک کل ہند کانفرنس میں عریانیت اور فحاشی کے خلاف انجمن کی سرکاری تجویز منظور نہیں ہونے دی۔ خود ان کی شاعری میں افسانہ ہائے حرص و ہوس کے باوجود ایک قسم کی طہارت اور پاکیزگی کا احساس ہوتا ہے۔ حسرت موہانی کی زندگی اسی قسم کے تضادات سے عبارت ہے۔ اور شاید انہی تضادات نے ان کی شخصیت میں رعنائی اور کشش بھی پیدا کر دی کہ وہ زندگی بھر خاص و عام سب کی نگاہوں میں محبوب رہے۔ ان کے سیاسی مخالفین بہت تھے مگر ان کا دشمن کوئی نہ تھا۔ انھوں نے اپنی زندگی میں مخالفت بہتوں کی کی مگر نقصان کسی کو نہیں پہونچایا۔ مولانا سے گھبراتے سب تھے مگر ڈرتا کوئی نہ تھا کیونکہ وہ سورج کی کرنوں کی طرح صاف و شفاف اور پھولوں کی پنکھڑیوں کی طرح بے ضرر تھے۔ ان کی زندگی بلاؤں اور آزمائشوں کی بھٹی میں تپ کر اپنی ساری کثافت کھو چکی تھی اور اب اس میں جو کچھ تھا وہ کھرا، شفاف اور اجلا تھا جس سے کسی کو ضرر پہونچنا ممکن ہی نہ تھا۔

(۲)

حسرت کی زندگی مزاج اور افتادِ طبع کو مدِ نظر رکھتے ہوئے جب ان کی شاعری پر نظر ڈالیے تو ایک دوسرا ہی عالم نظر آتا ہے۔ ان کی شاعری میں جو رعنائی، لطافت، حسن اور دلکشی ہے وہ خود ان کی زندگی کی اندرونی

تھوں کا نمود حُسن ہے جو سیاسی زندگی کی ہماہمی سے گرد آلود نہیں ہونے پایا۔
بقول مجنوں گورکھپوری "دوسری ان کی نجی زندگی تھی جو ان کی سیاسی زندگی
سے زیادہ حسین و رنگین و زرّیں تھی" اور ان کی غزلوں میں یہی زندگی بہتی ہے
اور زور و شور سے بہتی ہے اور اسی نے ان کی غزلوں میں جان ڈال دی ہے ؎

گزاری عمر شغلِ عاشقی میں مرحبا حسرتؔ   ترا اس آنے دیا غم ہائے بے پایانِ دنیا کو

ان کی شاعرانہ دلکشی کا راز اس میں نہیں ہے کہ طبع حسرتؔ نے ہر استاد سے
فیض اٹھایا ہے ان کا سلسلۂ تلمذ نسیم دہلوی کے توسط سے مومن تک پہنچتا ہے
یا انھوں نے زبانِ لکھنوی میں رنگ دلّی کی نمود دکھائی ہے۔ بلکہ ان کے جذبات
کے خلوص عشق کی گرمی اور دیدہ و دل کی توانائی نے ان کی شاعری کو ایسی جلا بخشی
ہے جس نے اہلِ نظر کو گرویدہ کر لیا اور فضل الحسن کو رئیس المتغزلین بنا دیا۔
حسرتؔ کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے تہذیب رسمِ عاشقی کو پھر سے زندہ
کیا۔ غزل کو بوالہوسی اور سوقیانہ جذبات سے پاک کر کے اس میں لطافت
اور نکھار پیدا کیا، حُسن کے ارضی تصور کو روشن کیا اور اس کو گھر آنگن کی فضا
بخشی۔ شاعری کو جلوۂ بالائے بام کے بجائے کوٹھے پر ننگے پاؤں آنے کے تصور سے
سجایا، زرتار آنچل کی جگہ ارغوانی اور سبز دوپٹے کی بہار دکھائی۔ انھوں نے
غزل کی روایت سے بغاوت نہیں کی۔ مگر کلاسیکی رچاؤ کو برقرار رکھتے
ہوئے بھی ایک نئی فضا تعمیر کی جس میں داخلی جذبات اور خارجی حسن کے امتزاج
سے ایسے شعری پیکر وجود میں آگئے جن کی رعنائی اور دلکشی اب بھی تازہ ہے ؎

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرحداری کا   طرفہ عالم ہے ترے حُسن کی بیداری کا
اللہ رے جسمِ یار کی خوبی کہ خود بخود   رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام
ہے نرالی سبز کی بھی روئے روشن پہ بہار   اودھنی بہتر تھی لیکن ارغوانی آپ کی

رفتارِ قیامت یونہی کیا کم تھی کہ اس پر | اک طرہ ہے فتنہ، تری نازک کمری کا
ہم بھی دیکھیں جو ترے حسنِ دل آرا کی بہار | اس میں نقصان ترا اے گل رعنا کیا ہو
رونقِ پیرہن ہوئی خوبیٔ جسمِ نازنیں | اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا
دل کو خیالِ یار نے مخمور کر دیا | ساغر کو رنگ بادہ نے پُر نور کر دیا
کچھ یونہی اپنے حسن پہ مغرور تھا وہ شوخ | کچھ لے اڑی ہے اور بھی اس کو ہوائے ناز

حسرت حسنِ یار سے جتنا مخمور ہو جاتے ہیں اتنا دل پر خون کی گلابی سے مخمور نہیں ہوتے، حسن کی ہر ادا ان کے تخیل کو مہمیز کرتی ہے۔ وہ محبوب کے سراپا میں اس طرح کھو جاتے ہیں کہ بعض اوقات انھیں خود اپنا سراپا بھی یاد نہیں رہتا۔ جذباتِ عشق کے رمز شناس تو بہت پیدا ہوئے ہیں مگر ادائے حسن کی رمز شناسی میں کم شاعر حسرت کے درجے تک پہونچ پائیں گے۔ داغ بھی حسن کے ادا شناس تھے اور لکھنؤ اسکول کے بہت سے دوسرے شعرا بھی، مگر ان کی دلچسپی جسم و جمالِ محبوب سے کم تھی اور عورت کے جنسی تصور سے زیادہ، حسرت کی حسن پرستی بھی جنسی جذبات سے الگ نہیں ہے مگر اس میں انھوں نے ایسا ترفع پیدا کر دیا ہے کہ سخت گیر سے سخت گیر نقاد بھی حسرت کی حسن پرستی پر حرف نہیں رکھ سکتا۔

دیارِ شوق میں ماتم بپا ہے مرگِ حسرت کا
وہ وضع پارسا اس کی، وہ عشق پاکباز اس کا

حسن کی ادا شناسی کا دعویٰ فراق گورکھپوری کو بھی ہے۔ جسم و جمال محبوب پر ان کی رباعیاں اردو شاعری میں اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں مگر وہ بے حجاب معصومیت جو حسرت کے اشعار میں نظر آتی ہے کچھ اور ہی شے ہے۔ حسرت نے حسن کو ہر عالم میں دیکھا ہے اور ہر عالم میں اس کی مصوری کی ہے۔ کہیں ان کے نقوش شوخ ہیں کہیں مدھم، مگر ان کی گرفت کمزور کبھی نہیں ہونے پاتی۔

الفاظ کو ان کے محسوسات کی بوقلمونی کا ساتھ دینا ہی پڑتا ہے۔ دوسری طرف حسرت کے عشقیہ جذبات میں نہ وہ شدّت اور وارفتگی ہے جو میر کے یہاں ہے نہ وہ تہہ داری اور ماورائے سخن نکتہ سنجی ہے جو غالب کے یہاں ہے۔ عشقیہ جذبات کے اظہار میں وہ مومن کے درجے تک بھی نہیں پہونچتے کیونکہ وہ فراق سے زیادہ وصال کے شاعر ہیں۔ دوری اور مہجوری ان کو اتنا مضطرب نہیں کرتی کہ ان کے اشعار آنسو بن کر ٹپکنے لگیں۔ ان کے عشق میں ایک جذب کی کیفیت ہے۔ ایک ایسا دھیما پن اور اعتدال ہے جو تہذیب رسمِ عاشقی کا پروردہ ہے۔ یہی احتیاط عشق ان کو نالہ و فریاد کی سرحدیں دور تک جانے سے باز رکھتی ہے اور وہ دل کی دنیا میں زندگی بسر کرنے کے بجائے نگاہوں کے چمن زار میں جینے لگتے ہیں اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ان کے دل پر کبھی چوٹ ہی نہیں پڑتی یا وہ حسن کی کج ادائیوں سے آزردہ نہیں ہوتے یا وہ فراق یار کی صعوبتوں سے یکسر ناآشنا ہیں۔ کلیاتِ حسرت میں ایسے اشعار بہت ہیں جو حسرت کے عشقیہ جذبات کے آئینہ دار ہیں مگر ان میں ایک ایسا ٹھہراؤ اور توازن ہے جو حسرت کو سراپا گداز نہیں ہونے دیتا ہے

کٹ گئی احتیاط عشق میں عمر
ہم سے اظہار مدّعا نہ ہوا

خرد کا نام جنوں پڑ گیا، جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے

کچھ حد سے بڑھ چلی ہیں تری کج ادائیاں
اس درجہ اعتبار تمنّا نہ چاہیے

ایک ہی بار ہوئیں وجہ گرفتاری دل
التفات ان کی نگاہوں نے دوبارہ نہ کیا

سیہ کار تھے باصفا ہو گئے ہم
ترے عشق میں کیا سے کیا ہو گئے ہم

تونے حسرت کی عیاں تہذیب رسم عاشقی
اس سے پہلے اعتبار شان رسوائی نہ تھا

مایوس بھی تو کرتے نہیں تم زراہ ناز
تنگ آگئے ہیں کشمکش امتحاں سے ہم

شورشِ عاشقی کہاں اور مری سادگی کہاں
حسن کو انکے کیا کہوں اپنی نظر کو کیا کروں

بقولِ ڈاکٹر یوسف حسین

"حسرت نے اپنی محبت کو تجرید کے الجھاؤ میں کبھی نہیں پھنسایا۔ یہ تجرید عقلی، اخلاقی اور افادی ہو سکتی ہے۔ جس سے خارجی زندگی کے احوال میں اصلاح و بہتری کی صورتیں پیدا ہوں ان کا تغزل داخلی ہے جس سے جذبے کی اندرونی دنیا میں جنبش اور حرکت پیدا کرنا مقصود ہے۔ وہ خارجی دنیا کو اس کے اندر سمو لینا چاہتے ہیں اور وجدانی طور سے ہمارا رشتہ کائنات سے متحد کر دیتے ہیں"

(حسرت کی شاعری۔ مکتبہ جامعہ دہلی۔ صفحہ ۱۱)

حسرت کے لیے یہ مشکل نہ تھا کہ وہ زندگی کے گوناگوں تجربات اور حکیمانہ نکات کو غزل کے رموز و علائم میں بیان کرتے یا اسرار کائنات کو اپنے داخلی تجربوں میں حل کر کے چھپے گوشوں پر روشنی ڈالتے مگر واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے معنوی استاد مومن کی طرح معاملاتِ حسن و عشق کے محدود میدان ہی میں بوقلمونی دکھانے کو ترجیح دی اور حیات و کائنات کے مسائل کو تلاش باہر کر دیا ہے۔

جنوں کا نام خرد پڑ گیا، خرد کا جنوں
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

اس شعر میں جو گہری معنویت اور طنزیہ کیفیت ہے اس سے ان کے تیرہ دیوان تقریباً خالی نظر آتے ہیں۔ ممکن ہے یہ اس وجہ سے ہو کہ انھوں نے آغازِ کار ہی میں اساتذۂ سخن کے دواوین کا گہرا اور بالاستیعاب مطالعہ کر لیا تھا اور ان کے انتخابات بھی کیے تھے اس لیے وہی رنگ غیر شعوری طور پر ان کے شاعرانہ مزاج پر حاوی ہو گیا ہو اور انھوں نے غزلیہ شاعری کو خالص رکھنے کی کوشش میں

اپنے پر پرواز کو محدود کر لیا ہو۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے حسرت کی زندگی اور شاعری کے مابین تضاد کی توجیہ ان الفاظ میں کی ہے:

"واقعہ یہ ہے کہ حسرت کے عشقِ پاکباز کی شیفتگی اور فریفتگی ہی میں ان کے جذبے کی صداقت کو تلاش کرنا چاہیے۔ ممکن ہے کہ ان کی زندگی اور شاعری میں تضاد نظر آئیں۔ یہ تضاد بجائے خود جمالیاتی تخلیق کے محرک بن جاتے ہیں۔" (حسرت کی شاعری۔ صفحہ ۷)

حسرت کی زندگی اور شاعری کا تضاد صرف ممکنات میں سے نہیں ہے بلکہ یہ ایک ٹھوس حقیقت ہے مگر ڈاکٹر یوسف حسین خاں کا یہ خیال بھی قابلِ غور ہے کہ یہ تضاد بجائے خود جمالیاتی تخلیق کے محرک بن جاتے ہیں اس لیے کہ آدمی جب خارجی دباؤ کا شکار ہوتا ہے تو اپنے ذہن کی اندرونی دنیا میں پناہ لیتا ہے جو نشاط آمیز زنگار رنگ اور پُر سرور ہوتی ہے اور اس کے احساسِ نارسائی کی تسکین بن جاتی ہے۔ بہرحال حسرت کی زندگی کی سیاسی ہماہمی اور ان کی تہذیب رسمِ عاشقی کو باہم ضرب دینے سے جو نتیجہ برآمد ہوتا ہے وہ یہی ہے کہ حسرت موہانی دوہری زندگی بسر کرتے تھے۔ ایک ان کی خارجی زندگی جس میں وہ جنگِ آزادی کے نڈر سپاہی اور سیاست کے میدان کے مردِ مجاہد تھے، دوسری ان کی داخلی زندگی جس میں وہ ایک وارفتہ مزاج عاشق، حُسن کی اداؤں کے رمز شناس اور کاردبارِ دلبری و دلداری کے رسیا تھے۔ انھوں نے ان دونوں دائروں میں ہمیشہ فاصلہ قائم رکھا اور ایک کو دوسرے سے متعارض یا متاثر نہیں ہونے دیا۔ حسرت کا یہ ذاتی فیصلہ تھا اس لیے ہمیں اس پر معترض نہیں ہونا چاہیے کہ انھوں نے اپنی خارجی اور داخلی زندگی میں اتنی مغائرت کیوں روا رکھی اور ایک کو دوسرے میں مدغم کیوں نہیں ہو جانے دیا۔ ان

کی شاعری میں یہ حکیمانہ ژرف نگاہی، فلسفیانہ گہرائی اور زندگی کی سنگین حقیقتوں سے ٹکرانے کے رجحانات کی کمی ہے وہ ان کے اسی رویے کی طرف اشارہ کرتی ہے جو انھوں نے اپنی خارجی اور داخلی زندگی کے مابین اختیار کر رکھا تھا مگر اس سے ان کے شاعرانہ کمال پر حرف نہیں آتا۔ حسرت جو کچھ تھے اور جیسے بھی تھے کھرے، بے لاگ اور بے کم و کاست تھے۔ ان کی جیسی زندگی بسر کرنے کا دعویٰ اس دور میں کون کر سکتا ہے۔

حسرت کی شاعرانہ انفرادیت

رئیس المتغزلین مولانا حسرت موہانی اپنی افتادِ طبع اور اجتہادِ فکرونظر کے اعتبار سے یگانۂ روزگار شخص تھے۔ اردو شاعری میں ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے غزل کو ایک نئی توانائی اور قوتِ فکرونظر بخشی اور اردو غزل جو غالب کے بعد رفتہ رفتہ اپنے محور و مرکز سے ہٹ کر بیجا تکلفات اور زبان و بیان کی بے مصرف پینترے بازی کے سبب سر کے بل کھڑی ہوگئی تھی، حسرت نے اسے اس کے پیروں پر کھڑا کر دیا۔ لکھنو اسکول کی خارجیت نے غالب کے زمانے ہی میں غزل کی فکری بنیادیں ہلا دی تھیں۔ پھر داغ اور ریاض کے لذت پرستانہ رجحانات نے شاعری کے عام مذاق کو اس قدر متاثر کیا کہ امیر مینائی جیسا متشرع عالم اور صوفی بھی خود اپنی شخصیت کی نفی کرتے ہوئے رندی و ہوسناکی کا ترجمان بن گیا۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل کی اردو غزل انحطاط، ابتذال اور رسمیات کے شکنجے میں اس طرح گرفتار تھی کہ خود اپنا اعتبار گنوا بیٹھی تھی۔ حسرت موہانی نے جب شاعری شروع کی تو ان کے سامنے حالی اور اقبال کے ترقی پسندانہ رجحانات کے علاوہ ہمعصر شاعری کے یہی انحطاطی نمونے تھے مگر انھوں نے اپنی اجتہادی فکرونظر کو بروئے کار لاکر غزل گوئی کے اس مریضانہ رویے کے

برخلاف، داخلی محسوسات کے فطری اظہار کے رویے کو اپنایا اور بہت جلد ان کی آواز غزل کے منظرنامے پر ایک نیا ساز و انداز لے کر ابھری اور دیکھتے ہی دیکھتے محبوبِ خلائق بن گئی۔ غزل کے فکری رویوں کو بدلنے میں حسرت کے دوسرے معاصرین، علامہ اقبال، اصغر گونڈوی، فانی بدایونی، جگر مرادآبادی، یاس یگانہ اور صفی لکھنوی وغیرہ کی خدمات بھی جلیل القدر ہیں مگر اوّلیت کا سہرا حسرت موہانی ہی کے سر ہے اور اردو غزل کے احیاء کا کارنامہ ہی حسرت کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔

حسرت کے فکر و فن اور لب و لہجے پر غور کیجیے، تو ایک نئی تازگی اور فکری توانائی کا احساس ہوتا ہے چونکہ ان کا تصورِ حسن و عشق مقتضائے فطرت کے عین مطابق ہے اس لیے ان کے اندازِ بیان میں بھی ایک ایسی معصومانہ بیساختگی پیدا ہو گئی ہے جسے تصنع اور بناوٹ سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ مگر اس اجتہاد کے ساتھ ساتھ ان گنت تقلیدی لہریں بھی ان کی شاعری میں اس طرح ہلکورے لے رہی ہیں کہ حسرت کے لب و لہجے کی انفرادیت کے تعین میں کسی قدر دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اس دشواری یا غلط فہمی کے پیدا کرنے میں خود حسرت کے اشعار کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ خاص طور سے اپنے مقطعوں میں، جو انھوں نے اپنے اندازِ فکر پر اظہارِ خیال ظاہر کیا ہے، اس سے اکثر غلط فہمیوں کو راہ ملی ہے اور بیشتر نقادوں نے بھی یہی خیال ظاہر کیا ہے کہ حسرت کا اپنا رنگ کچھ نہیں ہے۔ پرنسپل عبدالشکور اپنی مشہور تصنیف حسرت موہانی میں رقم طراز ہیں:

"الغرض حسرت کے کلام میں اردو کے چند در چند باکمال اساتذہ کے رنگ کی جھلک کثرت سے موجود ہے۔ ان کے اشعار ہفت رنگ

قوسِ قزح ہیں، ایک آئینہ خانہ ہیں، اس میں قسم قسم کے رنگ
موجود ہیں اور طرح طرح کی صورتیں جلوہ گر پائی جاتی ہیں۔
ان کا کلام پھولوں کا ایک گلدستہ ہے جس میں رنگ برنگ
پھول موجود ہوتے ہیں اور اپنے اردگرد مشام نوازی کرتے ہیں۔"
(حسرت موہانی، تیسرا اڈیشن معہ اضافہ جدید ۱۹۵۴ء صفحہ ۱۰۵)

مندرجہ بالا اقتباس میں عبدالشکور نے اگرچہ قوسِ قزح اور آئینہ خانہ
کے تلازموں کی مدد سے اپنی بات کافی گھما پھرا کر کہی ہے مگر مطلب یہی نکلتا
ہے کہ حسرت کے کلام میں ہر استاد کا رنگ موجود ہے مگر خود ان کا اپنا
رنگ کہیں نہیں ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اور زیادہ واضح الفاظ
میں حسرت کے رنگِ سخن پر روشنی ڈالی ہے:

"حسرت، میر کی سادگی اور سوز و گداز کے دلدادہ ہیں... مومن
کی رنگینی رندی اور مستی انھیں پسند ہے...... تسلیم و نسیم کی
صاف گوئی پر وہ فدا ہیں اور یہ خصوصیات ان کی شاعری نے ان
ہی استادوں سے حاصل کی ہیں لیکن حسرت ان تمام خصوصیات
کو جمع کر کے چند قدم آگے بھی بڑھتے ہیں۔ جرأت کی معاملہ بندی،
انشا کی شوخی، غالب کی تعیش پسندی، اور داغ کی ہوسناکی
کے اثرات بھی ان کے تغزل میں کسی نہ کسی حد تک ضرور آئے
ہیں۔"

ان آرا کا سرچشمہ (یا بقول مشتاق احمد یوسفی، شرچشمہ) کلامِ حسرت
کا گہرا مطالعہ نہیں ہے بلکہ خود حسرت موہانی کی غزلوں کے وہ مقطعے ہیں جو
انھوں نے اپنے دیوان اول و دوم میں درج کیے ہیں اور جن میں سے

چند یہ ہیں ؎

حسرتؔ یہ وہ غزل ہے جسے سُن کے سب کہیں
مومنؔ سے اپنے رنگ کو تو نے ملا دیا

شعر سے تیرے ہوئی مصحفیؔ و میرؔ کے بعد
تازہ، حسرتؔ، اثرو حُسنِ بیاں کی رونق

شیرینئ نسیمؔ ہے سوز و گداز میرؔ
حسرتؔ ترے سخن پہ ہے لطفِ سخن تمام

نسیمؔ دہلوی کو وجد ہے فردوس میں حسرتؔ
جزاک اللہ! تیری شاعری ہے یا فسوں کاری

قائمؔ ہے ترے دم سے طرزِ سخن قائمؔ
پھر ورنہ کہاں حسرتؔ یہ رنگِ غزل خوانی

غالبؔ و مصحفیؔ و میرؔ و نسیمؔ و مومنؔ
طبعِ حسرتؔ نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ میرؔ، مصحفیؔ، غالبؔ و مومنؔ، تسلیمؔ و نسیمؔ اور قائمؔ سے حسرتؔ نے اپنی شیفتگی و دل بستگی کا اظہار صرف اپنے دیوانِ اول و دوم کے مقطعوں میں کیا ہے جن میں ابتدا سے ۱۹۱۲ء تک کا کلام شامل ہے۔

دیوان سوم میں کسی شاعر کے تتبع کا دعویٰ نہیں ہے بلکہ اپنی ناقدردانی کا شکوہ ہے ؎

حسرتِ نغز گو ترا کوئی نہ قدرداں ملا
اب یہ بتا کہ میں ترے عرضِ ہنر کو کیا کروں

دیوان چہارم میں حسرت خود اپنی یکتائی کا دعویٰ کرنے لگتے ہیں ؎

تو نے حسرت یہ نکالا ہے عجب رنگ غزل
اب بھی ہم کیا تری یکتائی کا دعویٰ نہ کریں

دیوان پنجم میں یکتائی کی یہ لَے اور بھی تیز ہو جاتی ہے اور وہ بیاختہ پکار اٹھتے ہیں ؎

اثر جو نغمۂ حسرت میں ہے وہ اور کہاں
کلام دیکھ لیا، سُن لیا، ہزاروں کا

دراصل یہی وہ منزل ہے جہاں حسرت کا جذبۂ خود شناسی بیدار ہوتا ہے اور وہ خود اپنے رنگِ سخن کا اثبات کرنے لگتے ہیں۔ دیوان ششم میں صرف دو مقطعے ہیں جن میں فارسی کے اساتذہ، سعدی و جامی اور نظیری و فغانی سے اظہارِ عقیدت کے ساتھ ساتھ خود شناسی بلکہ شاعرانہ تعلّی بھی نمایاں ہے ؎

حسرت اردو میں ہے غزل تیری
پیروِ نقشِ سعدی و جامی

اردو میں کہاں ہے اور حسرت
یہ طرزِ نظیری و فغانی

حسرت کے باقی دواوین اس قسم کے مقطعوں سے بالکل خالی ہیں۔ ان

امور پر غور کرنے سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ حسرت نے اپنے ابتدائی دور میں جبکہ وہ قدیم شعرا کے دواوین کا غائر مطالعہ اور ان کے اشعار کا انتخاب کر رہے تھے، وہ جس سے متاثر ہوتے تھے اس کا اظہار اپنے مقطعوں میں کر دیتے تھے مگر جب عمر کے ساتھ ساتھ ذہنی پختگی اور بالغ نظری پیدا ہوئی تو خود اعتمادی بھی آئی اور جب اپنے کلام پر مجموعی حیثیت سے نظر ڈالی تو ان کو اپنے طرز کی انفرادیت کا شدید احساس ہوا جس کا بھرپور اظہار اس شعر میں ملتا ہے ؎

اثر جو نغمۂ حسرت میں ہے وہ اور کہاں
کلام دیکھ لیا، سُن لیا ہزاروں کا

اس شعر میں دیکھ لیا اور سن لیا کے الفاظ گہری معنویت کے حامل ہیں کیونکہ یہ امر واقعہ ہے کہ حسرت نے سیکڑوں قدیم شعرا کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا اور مشاعروں میں سیکڑوں ہمعصر شاعروں سے ان کا کلام سنا تھا اور اس کے بعد ان کو نغمۂ حسرت کی اثر پذیری کا احساس ہوا تھا۔ اس لیے یہ کہنا کہ حسرت کا سارا کلام مختلف اساتذہ کے رنگ میں ہے اور خود ان کا اپنا رنگ کچھ نہیں ہے، ایک غیر ذمہ دارانہ اور بے معنی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ علامہ نیاز فتح پوری نے غلط نہیں لکھا کہ :

"اپنے عہد کے شعرا میں انھوں نے شاد، وحشت، صفی، عزیز، محشر، جگر، اصغر، فانی، نظم طباطبائی سبھی کا ذکر نہایت اچھے الفاظ میں کیا ہے لیکن خود ان کا رنگِ شاعری ان سب سے الگ تھا۔ میں اس جگہ ان تمام شعرا کا مقابلہ یا موازنہ کرنا غیر ضروری سمجھتا ہوں کیونکہ حسرت کی شاعرانہ انفرادیت کا تعلق جس چیز سے ہے وہ خود اس فرق و امتیاز کو متعین کر دیتی ہے جو حسرت

اور ان تمام شاعروں کے کلام میں پایا جاتا ہے ۔"

(حسرت کی خصوصیاتِ شاعری ۔ نیاز فتحپوری مطبوعہ 'آج کل' اگست، ستمبر ۱۹۸۱ء)

مگر موصوف نے اپنے فاضلانہ مقالے میں اس "چیز" کی وضاحت نہیں کی جو حسرت اور ان کے دیگر معاصرین کے درمیان مابہ الامتیاز ہے ۔

حسرت کی شاعری کے اکثر ناقدین ان کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے ان کی آمد اور آورد کی تقسیم میں الجھ جاتے ہیں اور کلامِ حسرت کو خانہ خانہ تقسیم کر کے دیکھنے لگتے ہیں ۔ آمد و آورد کی اس تقسیم کا تعلق قواعد اور فن سے تو ہو سکتا ہے مگر حسرت کے سارے کلام کو اس پس منظر میں دیکھنے سے بہت سی غلط فہمیاں راہ پاتی ہیں ۔ شاعری جذبے کی زبان ہے اور سلیقۂ اظہار کی مرہونِ منت ، مگر اس میں فکری عناصر داخل کرنے کی شعوری کوشش کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ اس لیے یہ مفروضہ کہ صرف آمد ہی کا شعر اچھا ہو سکتا ہے اور غور و فکر کے بعد موزوں کیا ہوا شعر اس درجے کو نہیں پہونچ سکتا ۔ ایک غیر منطقی اور خلافِ واقعہ مفروضہ ہے یہی وجہ ہے کہ عاشقانہ ، عارفانہ ، ماہرانہ ، ناصحانہ وغیرہ کی تقسیم کلامِ حسرت کی افہام و تفہیم میں کچھ مدد نہیں کرتی بلکہ الٹا غیر ضروری مباحث میں الجھا دیتی ہے ۔ اصل چیز تو ان عناصر کی جستجو ہے جن سے کلامِ حسرت کی شاعرانہ انفرادیت متعین ہوتی ہے ۔ میرے خیال میں اس کے دو بنیادی ستون ہیں ۔ ایک تو حسرت کا جذبۂ حُسن پرستی اور دوسرے لب و لہجے کی بیباختگی اور معصومیت ، حسرت عشق کی گہرائی اور سوزِ غم کی شدت سے کوسوں دور ہیں ۔ سوز و گداز میر کے وہ کتنے ہی دلدادہ ہوں مگر خود ان کی شاعری میں سوز و گداز نہ ہونے کے برابر ہے ۔ فانی کی طرح یاس و حرماں کو انھوں نے کبھی بڑھ کر گلے نہیں لگایا ۔ شاعری کی

دنیا کا یہ عجیب واقعہ ہے کہ حسرت کی زندگی از اوّل تا آخر آلام و مصائب کا شکار رہی مگر شاعری کو وہ غم کوشی کے اثرات سے صاف بچا لے گئے۔ اس کے برخلاف حسرت کے ہمعصر فانی کی زندگی کا بڑا حصّہ لطف و انبساط اور خوش کامیوں میں گزرا مگر اپنی شاعری میں انھوں نے غم پرستی کو اس طرح اوڑھنا بچھونا بنا لیا کہ یہی ان کا تشخص یا خاص رنگ شاعری بن گیا۔ حسرت کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنے خانۂ دل کے طاقوں کو ویران نہیں ہونے دیا، اور اس میں ہمیشہ حسن و نظر کی شمعیں روشن رکھیں۔ ان کی حسن پرستی کی فضا بہت محدود مگر بےحد معتبر ہے، اس میں پاکیزگی، معصومیت اور جسمانی تلذذ کا ایک حسین امتزاج ہے۔ جو صرف حسرت ہی سے مخصوص ہے جسمانیت اور لذتیت داغ کی شاعری میں آکر حرص و ہوس کا وسیلۂ اظہار بن گئی ہے مگر حسرت کی شاعری میں یہی جسمانیت ایک بے نام روحانیت سے سرشار ہو کر چیزے دگر بن جاتی ہے۔ کہیں کہیں انھوں نے "شب بسر" اور ثریا کے نام بھی لیے ہیں مگر اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ان کے حسن پرستانہ جذبات ایک مکمل اکائی کی صورت رکھتے ہیں اور یہ جذبات وہی ہیں جس سے ان کی اصل شاعری کا خمیر اٹھا ہے اور جس کی لے ان کی شاعری کے دورِ شباب میں زیادہ تیز اور عمر آخر میں خاصی مدھم ہو گئی ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے حسرت کے کلام پر تقلیدی اثرات نمایاں ہیں۔ مگر تو وہاں حسرت نے اپنے آپ کو دریافت کر لیا ہے وہاں ان کی انفرادیت بڑی بھرپور اور مستحکم بن کر ابھری ہے۔ خود کو دریافت کرنے کا یہ عمل اگرچہ روایتی تصورِ حسن و عشق کی راہ سے آیا ہے مگر جذبے کی گرمی اور واقعیت کی روشنی نے مل کر اس عمل کو بڑا پرخیال اور معنی خیز بنا دیا ہے۔ حسرت کے موضوعاتِ شعری میں تنوع بہت کم ہے۔ وہ باہر کی دنیا پر بھی بہت کم نگاہ ڈالتے ہیں بلکہ اپنے دل کے

نہاں خانے ہی میں آسودگی کی تلاش کرتے ہیں۔ اس کی وجہ بظاہر یہی ہے کہ ان کے گرد وپیش کی فضا بڑی گمبھیر اور جفا پرور تھی۔ قید وبند کی صعوبتیں، ملک کی اندرونی چپقلشیں، سیاسی رفقا کی ناموافقت اور گمبھیر تنہائی کا احساس، نیز قدم قدم پر معاشی دشواریاں ہر وقت ان کا تعاقب کرتی تھیں اس لیے آسودگی کی تلاش ان کو اپنے وجود کے نہاں خانے ہی میں کرنی پڑی۔ انھوں نے اپنی شاعری میں عمداً خارجی حالات سے چشم پوشی کی اور اپنے لہجے کی شیریں بیانی اور حلاوت کو حالات کی تلخی پر قربان نہیں کیا۔ کلیات حسرت میں ایسے اشعار کی تعداد قابل لحاظ ہے جن میں حسرت کے اسلوب کی نیرنگی اور طرفہ کاری اور ان کے لب و لہجے کی انفرادیت نہ صرف نمایاں ہے بلکہ اپنے تشخص پر اصرار بھی کرتی ہے کہ یہ رنگِ سخن نہ کلاسیکی شعرا کے یہاں سے آیا ہے نہ ہمعصر شعرا کے یہاں سے، بلکہ اس میں حسرت کے اپنے ذاتی تجربوں کا عکس ہے، اظہارِ خیال کا اچھوتا پن ہے، سادگی و پرکاری کا معجزہ ہے اور جذبات کے ترفع کا سحر کارانہ انداز ہے۔ یہ رنگِ تغزل حسرت ہی سے مخصوص ہے اور ان کے رچے ہوئے احساسِ جمال اور عشقیہ جذبات کا آئینہ دار ہے ؎

سیہ کار تھے باصفا ہو گئے ہم
ترے عشق میں کیا سے کیا ہو گئے ہم

خرد کا نام جنوں پڑ گیا، جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

تو نے حسرت کی عیاں تہذیبِ رسمِ عاشقی
اس سے پہلے اعتبارِ شانِ رسوائی نہ تھا

کچھ حد سے بڑھ چلی ہیں تری کج ادائیاں
اس درجہ اعتبارِ تمنا نہ چاہیے

رائگاں حسرت نہ جائے گا مرا مشتِ غبار
کچھ زمیں لے جائے گی کچھ آسماں لے جائے گا

کٹ گئی احتیاطِ عشق میں عمر
ہم سے اظہارِ مدعا نہ ہوا

شاد ماں تھا جو ترے رنجِ طرب کار سے دل
غمِ دنیا سے گراں بار نہ ہونے پایا

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

زیبائشِ حسنِ دلبراں ہے
یہ کم نگھی، یہ کج کلاہی

پیراہن اس کا ہے سادہ رنگیں
یا عکسِ مے سے شیشہ گلابی

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرحداری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

یہی عالم رہا گر اس کے حسنِ سحر پرور کا
تو باقی رہ چکی دنیا میں راہ و رسم ہشیاری

حسرت کا عشق، حسرت کی حسن پرستی، حسرت کے جذباتی تجربے بہت گہرے اور بہت پُرفن نہ سہی، مگر ان میں ایک معصومانہ سادگی اور اظہار کی ایسی بے تکلفی ضرور ہے جو ان کے اشعار کو ایک نئی جہت اور ان کے اسلوب کو ایک مستحکم انفرادیت عطا کرتی ہے جو ان کے پیش رووں اور ہمعصروں، دونوں سے الگ ہے اور یہی حسرت کا طرۂ امتیاز ہے۔

پورے میر کی تلاش

میر کے بہتر نشتر کی بات کتنی ہی بے اصل کیوں نہ ہو مگر مولوی عبدالحق مرحوم نے "انتخابِ میر" شائع کر کے اس کا جواز فراہم کر دیا۔ اب میر کے سارے مجموعۂ پریشانی کی سیر کون کرے۔ میر کے فکر و فن پر گفتگو کرنے کے لیے انتخاب میر کافی ہے۔ بہر حال میر کے خدائے سخن ہونے میں کلام نہیں کیونکہ جس شاعر کے علوئے مرتبت اور تفوق کی گواہی غالب اور ناسخ جیسے امامانِ فن نے دی ہو اس کی استادی سے انحراف کر کے کون اپنی عاقبت خراب کرے گا۔

کلیاتِ میر کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ میر کے یہاں جو دروں بینی ہے، جذبات کا جو ترفع ہے، سوزِ غم ہائے نہانی سے مسلسل گھلتے رہنے کا جو اعجاز ہے اس سے ان کی شاعری میں تہ در تہ ایسی دردمندانہ کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو ان کے ہمعصروں میں کسی کے یہاں نہیں ہے اور نہ بعد کے زمانے کے کسی شاعر کے حصے میں آئی۔ دورِ آخر میں فلسفۂ غم کے سب سے بڑے پرستار فانی ہیں مگر ان کا سوزِ غم ہائے نہانی، فطری نہیں بلکہ اکتسابی یا اختیار کردہ معلوم ہوتا ہے۔ فانی کی شاعری میں جو شدتِ غم نظر آتی ہے وہ ان کی نجی زندگی کی تہہ سے نہیں ابھری ہے۔ فانی نے عمداً اپنے لیے ایک خاص رنگِ سخن اختیار کر لیا

تھا جوان کا تشخص بن گیا۔ میکش اکبرآبادی ناقل ہیں کہ غزل کہتے وقت اگر ارتجالاً کبھی کوئی نشاطیہ یا شگفتہ شعر سرزد ہوجاتا تھا تو فانی اسے اپنی غزل میں نہیں رکھتے تھے۔ اس کے برخلاف میر کا سوز و گداز خود ان کی زندگی سے پھوٹا تھا اس لیے اس میں تصنع کی آمیزش نہ ہونے کے برابر تھی۔ مزید برآں ان کے لہجے کی گھلاوٹ اور اسلوب کی پرکاری اتنی سحرکارانہ تھی کہ میر کے بہت سے اشعار "بلندش بسیار بلند" کی منزل پر بہ یک جست پہونچ جاتے ہیں مگر اس حقیقت سے بھی انکار کرنا مشکل ہے کہ میر کے یہاں جیسی ناہمواری اور بلند و پست کا جیسا فرق ہے اس کی مثال ساری اردو شاعری میں نہ مل سکے گی۔ کلیات میر میں کم و بیش پچاس ساٹھ فیصد اشعار ایسے ہیں جنھیں میر کا کارنامہ کہا جاسکتا ہے۔ پچیس فیصد اشعار گوارا کیے جاسکتے ہیں مگر پندرہ بیس فیصد اشعار ایسے ہیں جو محض برائے بیت ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ میر کے سارے ہم عصر شاعروں کے دواوین میں ایک چوتھائی اشعار بھی مشکل سے ایسے ہوں گے جن کو ایک اعلیٰ درجے کے انتخاب میں شامل کیا جاسکے۔ اس صورت میں بھی میر کی برتری اور استادی مسلم ہوجاتی ہے مگر یہ بات کچھ تعجب خیز معلوم ہوتی ہے کہ میر کے فکر و فن پر اتنا کام ہونے کے باوجود پورے میر کی تلاش اب تک باقی ہے۔ معلوم نہیں میر کے بہتر نشتروں کا شوشہ کس نے چھوڑا تھا مگر میر کے ان بہتر شعروں کا ذکر بہت کم کیا گیا ہے جو "پستش بغایت پست" کے زمرے میں آتے ہیں۔ میر کے ناقدین نے اس شعر کا حوالہ اکثر دیا ہے ؎

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

جس سے میر کی خود شناسی اور سخن شناسی دونوں کا اندازہ ہوتا ہے مگر اسی

غزل میں ایک شعر اور بھی ہے جس کا ذکر شاید ہی کسی ناقد نے کیا ہو۔ وہ شعر یہ ہے ؎

شیطنت سے نہیں ہے خالی شیخ
اس کی پیدائش احتلام سے ہے

بہت ثقہ اور مہذب حضرات شاید اس شعر کا پڑھنا بھی گوارا نہ کریں مگر پورے میرؔ کی تلاش میں ہم اس پہلو کو نظر انداز کر کے صحیح نتیجے پہ نہیں پہونچ سکتے۔

زاہد اور واعظ پر پھبتی کسنا اور ان کے اعمال و افکار کا مذاق اڑانا اردو اور فارسی شاعروں کا محبوب مشغلہ رہا ہے خاص طور سے شگفتہ طبیعت رکھنے والے شعرا مثلاً سوداؔ، غالبؔ، داغؔ، ریاضؔ وغیرہ کو یہ موضوع جولانیٔ طبع دکھانے کا اچھا موقع فراہم کرتا ہے ؎

دکھاؤں گا تجھے زاہد اس آفت جاں کو
خلل دماغ میں ہے تیرے پارسائی کا ... سوداؔ

واعظ نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو
کیا بات ہے تمہاری شراب طہور کی ... میر دردؔ

تیرے گھر کے جو زینے پر چڑھے شیخ
پھر نہ دھیان آئے اس کو منبر کا ... ناسخؔ

کہاں میخانے کا دروازہ غالبؔ اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں، کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے ... غالبؔ

غبارِ خاطر میں مولانا ابو الکلام آزاد نے فارسی کے کسی شاعر کا یہ شعر درج کیا ہے ؎

در محفلِ ما زاہد زنہار تکلّف نیست
البتّہ تو می گنجی ، عمامہ نمی گنجد

کہنے کا مطلب صرف اتنا ہے کہ واعظوں اور زاہدوں سے شعرا کی چھیڑ چھاڑ محض تفننِ طبع کی خاطر تھی نہ کہ دل کا بخار نکالنے کے لیے، ممکن ہے اس کے پیچھے کچھ معاشرتی وجوہ بھی ہوں۔ چونکہ عہدِ وسطیٰ کے سماج میں شیخ اور محتسب اپنے مذہبی اختیارات کی وجہ سے شعرا کی سرزنش کرتے تھے اور بعض اوقات انھیں نقصان بھی پہونچاتے تھے، اس لیے انتقاماً شعرا نے بھی اپنی محفلوں میں ان پر پھبتیاں کسیں اور اشعار میں ان کو طنز و تضحیک کا نشانہ بنایا۔ مگر میرؔ کا محوّلہ بالا شعر تفننِ طبع کی سرحد سے بہت آگے نکل جاتا ہے اور صاف ظاہر ہوتا ہے کہ میرؔ نے واعظ کو ایک ایسی غلیظ گالی دینے کی کوشش کی ہے جو متانت اور تہذیب کی نفی کرتی ہے اور میرؔ کے اندرونی تشنج کی آئینہ دار ہے۔ میرؔ کی حیات کے سارے واقعات ابھی منظرِ عام پر نہیں آئے ہیں ورنہ شاید اس کا بھی سراغ لگ جاتا کہ اس شعر کے پس منظر میں ایسا کوئی خاص واقعہ ہو جس سے میرؔ کو شدید تکلیف پہونچی ہو اور میرؔ نے اس کو واعظ کے حوالے سے عمومیت کا رنگ دے کر اپنے ردِّ عمل کا اظہار کیا ہو۔ مگر یہ بات پھر بھی توجہ طلب رہ جاتی ہے کہ جس شاعر کا مرتبۂ سخن اس مقام سے ہو اس کے مندرجۂ بالا شعر کو کون سا مقام دیا جائے۔ واعظ کے بارے میں میرؔ نے اور بھی اشعار لکھے ہیں جن میں طنز، مضحکہ خیزی، بلکہ تلخی تک نمایاں ہے مگر اس قسم کی نہیں جیسی کہ مندرجۂ بالا شعر میں ہے۔

میرؔ کے چند اور اشعار زاہد و واعظ کے بارے میں یہ ہیں ؎

میں داڑھی تری واعظ مسجد ہی میں منڈواتا
پر کیا کروں ساتھ اپنے حجام نہیں رکھتا

ستم ہیں قہر ہیں لونڈے شراب خانے کے
اتار لیتے ہیں عمامہ ہر نمازی کا

مفت آبروئے حضرتِ علامہ لے گیا
اک مغ بچہ اتار کے عمامہ لے لیا

تھے بُرے مغ بچوں کے تیور لیک
شیخ میخانے سے بھلا کھسکا

شور قلقل کی ہوتی تھی مانع
ریشِ قاضی پہ رات میں تھوکا

اتنا تو یقینی ہے کہ شاعر اپنی زندگی میں جن تجربات سے گزرتا ہے ان کی نوعیت ہمیشہ یکساں نہیں رہتی، پھر تجربات کی سطحیں بھی مختلف ہوتی ہیں۔ روزمرہ زندگی کے ہزاروں تجربات آپس میں گڈمڈ بھی ہو جاتے ہیں اس لیے شاعر جن تجربوں کو اظہار کی زبان عطا کرتا ہے وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اکہرے، سطحی یا تہ در تہ بھی ہو سکتے ہیں۔ شاعر کی سلامتی طبع اور ذوقِ جستجو پر منحصر ہے کہ وہ کتنی گہرائی میں شناوری کر سکتا ہے۔ پورے میر کی تلاش میں اس نکتے کو بھی ملحوظ رکھنا پڑے گا کہ میر تقی میر اپنی زندگی میں جیسے تھے شاعری میں اس سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہو سکتے۔ نیز عظمت کا غبار چاک کیے بغیر میر کے چہرے کے اصل نقوش نظر میں نہیں آسکتے۔ خانِ آرزو سے میر کا تنازعہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ ذکرِ میر میں خانِ آرزو کے بارے میں میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ کسی ایسے شخص کی تحریر نہیں معلوم ہوتی جس کو غموں سے فراغ نہ ہو اور جس کا نام مجلسوں میں میر بے دماغ شہرت پا جائے۔ خانِ آرزو ہی نہیں، نکات الشعراء میں بھی میر نے اپنے پیش رووں اور ہمعصروں میں کس کو بخشا ہے؟ مگر اس کا یہ مطلب قطعی نہیں کہ میر ایک فرشتہ، دل جلے اور کینہ پرور انسان تھے یا ان کی زبان کا ذائقہ اس قدر تلخ تھا کہ ان کے زمانے کا ہر شخص ان سے شکوہ سنج تھا۔

میر کی شخصیت کے پیچ و خم کو سمجھنے کے لیے ان کے جنسی رویے پر بھی غور کر لینا چاہیے۔ مشہور ہے کہ اکبر آباد میں قیام کے دوران میر اپنی کسی پری تمثال

عزیزہ پر ٹوٹ کر عاشق ہو گئے تھے جس کی وجہ سے ان کو اکبر آباد چھوڑنا پڑا اور وہ دلی میں خان آرزو کے پاس رہنے لگے بعض خاندانی مناقشات کی وجہ سے خانِ آرزو کا رویہ بھی میر کے ساتھ نامناسب حد تک دل آزارانہ ہو گیا۔ میر پہلے ہی غمِ عشق کے مارے تھے، خان آرزو کے ناروا برتاؤ نے ان کے دل و دماغ کو اس حد تک متاثر کیا کہ وہ مجنوں ہو گئے اور ان کو زنجیریں پہنا دی گئیں۔ اس عالم میں پورے چاند میں ان کو اسی پری تمثال معشوقہ کی شبیہ نظر آنے لگی اور وہ رات رات بھر ٹکٹکی لگائے چاند کو گھورا کرتے اور صبح دم ان پر دیوانگی کا دورہ پڑ جاتا۔ بارے دوا علاج سے یہ مرض دور ہوا مگر ان کا دل سوز و گداز سے اس درجہ معمور ہو گیا کہ دل گرفتگی اور خستگی و برشتگی ان کی شخصیت اور فن کی پہچان بن گئی ہے

دلِ پُرخوں کی اک گلابی سے | عمر بھر ہم رہے شرابی سے
چشمِ خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا | ہم تو سمجھے تھے کہ اے میر یہ آزار گیا
مصائب اور تھے پر دل کا جانا | عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے
نامرادانہ زیست کرتا تھا | میر کا طور یاد ہے ہم کو

اس میں شک نہیں کہ میر کی شخصیت میں جو نکھار آیا اور ان کے جذبات میں جو ترفع پیدا ہوا وہ اسی عشق کی بدولت تھا۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے۔

"میر کی عشقیہ شاعری میں جو مہلک عناصر ہیں (یہ اور بات ہے کہ میر نے مر کھپ کر ان عناصر کو چمکا دیا ہے۔ اپنی زندگی گنوا کر موت کے عنصر کو زندگی کے عناصر بنا دیا ہے)" جو موت کے آثار ہیں۔ ان کی بدشگونی اُس زمانے کی اداس سماجی فضا اور میر کے بچپن کے حالات میں ملتے ہیں"

(اردو کی عشقیہ شاعری۔ از فراق صفحہ ۱۹)

عشق ہی نے میرؔ کی شاعرانہ شخصیت کو بنایا اور عشق ہی نے ان کو دلِ پُرخوں کی گلابی سے سرشار ہوکر زندہ رہنے کا فن سکھایا۔ میرؔ کی زندگی جو ریزہ ریزہ ہوکر ٹوٹتی بکھرتی رہی اس کے عناصر کو یکجا رکھنے میں بھی اسی عشق کا ہاتھ تھا مگر یہ کیا بات ہے کہ میرؔ اس تزکیۂ نفس کے بعد بھی جنس کے معاملے میں کبھی کبھی ایسی پست سطح پر آجاتے ہیں کہ ذہن کو جھٹکا لگتا ہے اور میرؔ کی بلندی اور پستی کے بیچ ایسی زبردست کھائی پیدا ہو جاتی ہے جس کو پاٹنا قاری کے لیے مشکل ہوجاتا ہے۔ ذرا میرؔ کے یہ اشعار بھی دیکھیے۔

تھی شب کسی کسائی تیغِ کشیدہ کف میں
پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا

لذتِ دنیا سے کیا بہرہ نہیں
پاس ہے رنڈی و لے ہے ضعفِ باہ

ساقی نشے میں تجھ سے اڑا شیشۂ شراب
چل اب کہ دخترِ تاک کا جوبن تو ڈھل گیا

ایسا نہ ہو کہ شیخ دغا دیوے ہم نشیں
ابلیس سے کرے ہے کوئی آدم اختلاط

ہم بستری ہیں اس کے میں صاحب فراش ہوں
ہجراں میں کڑھتے کڑھتے ہی بیمار ہوگیا

گرم ملنے والے دیکھے یار کے ۔۔۔ ایک ٹھنڈا ہوگرا، اک تپ ہے ہے
شبِ وصل تھی یا شب تیغ تھی ۔۔۔ کہ لڑتے ہی دے رات ساری رہے

میرؔ کی اس ذہنی بلندی اور پستی کی توجیہ کے لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ وقت کے اتار چڑھاؤ سے ان کی جو ذہنی کیفیت ہوتی تھی وہ اس کو اپنی شاعری میں

بے کم و کاست منعکس کر دینے میں جھجک نہیں محسوس کرتے تھے۔ گویا ان کی شاعری ان کی پوری شخصیت کی آئینہ دار ہے مگر اس میں پیچ و خم بھی اتنے ہیں کہ وہ بہ یک وقت نقاد کی گرفت میں نہیں آتے۔ کہنے کو تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ مبتذل اشعار آئینہ بادِ بہاری کے لیے زنگار کا کام کرتے ہیں۔ بقولِ غالب ؎

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

مگر حقیقت اس کے برعکس ہے جس کی طرف ڈاکٹر سلیم اختر نے ایک مقالے میں میر کی ذو جنیست پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اشارہ کیا ہے:

"یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میر نے خود کو نقلی چہروں کے پیچھے چھپا رکھا تھا۔ یہ نقلی چہرے ہر شخص کو لگانے پڑتے ہیں، کبھی اپنے خوف سے تو کبھی دوسروں کے خوف سے، زیادہ تر خوف اپنا ہی ہوتا ہے۔ تخلیق کار تخلیق کے ذریعہ اپنا کیتھارسس کر لیتا ہے۔ کبھی واضح طور سے تو کبھی اشاراتی اور رمزیہ انداز میں۔ عام زندگی میں غم و غصہ اور دیگر بحرانی کیفیات لمحاتی طور سے ان نقلی چہروں کو نوچ پھینکتی ہیں لیکن تخلیق کار نفسی پیچیدگیوں، حساسیت اور بعض اوقات اعصابیت کی وجہ سے ان نقلی چہروں سے جدا ہونے کی شعوری کوشش کرتا ہے۔ دباؤ کے اس نفسی عمل میں صرف لاشعوری عناصر رخنہ اندازی کرتے ہیں اور یوں تخلیقات ایک خاص انداز میں رنگ جاتی ہیں اور حالت وہی ہو جاتی ہے جس کے بارے میں میر ہی نے کہا ہے ؎

عشق کیا، سو باتیں بنائیں یعنی شعر شعار ہوا
بیتیں جو دے مشہور ہوئیں تو شہروں شہروں رسوا تھے "

(شعرا ایران گیا) مطبوعہ شاعر ۔ مارچ ۱۹۴۳ء)

میر اپنے عہد کی پیداوار تھے وہ غالب کی طرح نہ اپنے دور سے آگے تھے نہ ذوق کی طرح پیچھے۔ جہاں ان کے دور کی سیاسی اور سماجی زندگی کے کرب نے ان کی ذاتی زندگی کے المیوں سے مل کر اس کو دو آتشہ بنا دیا تھا وہاں دوسری طرف اس دور کے مذاق اور رجحان نے بھی میر کی شاعری پر اپنا پورا اثر ڈالا تھا۔ میر کی اولین محبوبہ ایک پری تمثال عورت تھی مگر کلیات میر میں ایسے اشعار بھی کم نہیں ہیں جن میں میر کے دور کی امرد پرستی کی واضح نشاندہی ہوتی ہے یہ کہنا مشکل ہے کہ صرف فارسی شاعروں کے تتبع میں انھوں نے ایسے اشعار کہے بلکہ وہ صاف صاف دلی کے کج کلاہ لڑکوں کی موانست میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ اٹھارویں صدی کی سوسائٹی امرد پرستی کے رجحانات کی مانع نہیں تھی بلکہ امرار اور روسا رعموماً یہ علت بہ شوق لگائے رکھتے تھے۔ اردو کی ادبی تاریخ کا یہ مشہور واقعہ ہے کہ مرزا مظہر جان جاناں، عبدالحی تاباں سے گہری موانست رکھتے تھے اور تاباں خود کسی دوسرے معشوق صفت لڑکے کی زلف گرہ گیر کا شکار تھے۔ میر بھی سوسائٹی کے امرد پرستی کے مذاق سے متاثر تھے اور وہ اپنی تمام تر رفعت و عظمت کے باوجود امرد پسندی کے رجحانات رکھتے تھے۔

میر کا یہ شعر بہت مشہور ہے ؎

میر کیا سادہ ہیں بیمار ہوئے جس کے سبب
اسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتے ہیں

اس کے علاوہ بھی متعدد اشعار میں میر نے ستم گر لڑکوں کی کج ادائیوں

کی داستان بیان کی ہے۔

دلی کے کج کلاہ لڑکوں نے کام عشاق کا تمام کیا

مارا گیا تب گذرا، بوسے سے ترے لب کے کیا میر بھی لڑکا تھا باتوں میں بہل جاتا

ناسازی طبیعت کیا، ہی جواں ہوئی یہ اوباش وہ ستم گر لڑکا ہی تھا لڑکا

میر ہر چند میں نے چاہا لیک نہ چھپا عشق، طفل بد خو کا

محو اس کا دیکھ رہئے کہ رفتار ناز کو سرتا قدم ہی لطف ہی اس خوش پسر کے بیچ

باہم ہوا کرے ہیں دن رات نیچے اوپر یہ نرم شانے لونڈے ہیں مخمل دوخابا

میر کا جنسی رویہ سادہ نہیں ہے بلکہ اس میں نفسیاتی الجھنوں اور پیچیدگیوں کا اس حد تک دخل ہے کہ وہ اپنے کمزور لمحوں میں بے انتہا پستی کی طرف بے تکلف چھلانگ لگا دیتے ہیں اور اپنے ذاتی شاعرانہ مرتبے اور فنی معیار و میزان کا بھی چنداں لحاظ نہیں کرتے، بہرحال یہ کمزور لمحے ان کی زندگی میں بہت کم ہیں اور یہ اکثر میر کی فنی گرفت میں بھی نہیں آتے۔

میر کی خانگی زندگی کے بارے میں کچھ نہیں معلوم کہ وہ کیسی تھی۔ صاحب آب حیات نے ان کے ایک لڑکے میر کلو عرش کا ذکر کیا ہے مگر اتنا تو قیاس کیا جاسکتا ہے کہ وہ خوشگوار نہ رہی ہوگی۔ ایک تو اس پری تمثال دوشیزہ کے عشق کا آسیب ہمیشہ میر کا پیچھا کرتا ہوگا جس میں وہ ایام شباب میں گرفتار ہوئے تھے۔ دوسرے معاشی مشکلات۔ فقر و فاقہ اور شعر و شاعری میں میر کا استغراق ایک خوشگوار متاہل زندگی کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔ اس لیے عین ممکن ہے کہ خانگی زندگی کی ناآسودگی اور خود ان کی بیچارگی نے دلی کے اوباشوں میں ذہنی پناہ ڈھونڈھنے کی کوشش کی ہو اور یہ اشعار ان کے ناآسودہ کمزور لمحات کا عکس اور آئینہ دونوں بن گئے ہوں۔

(۳)

میر جب تک دلّی میں رہے، غمِ روزگار کے ہاتھوں لٹتے پھنکتے رہے۔ کبھی نادر شاہی حملوں سے دلّی کی تباہی کا منظر دیکھا، کبھی احمد شاہ ابدالی کے قتلِ عام کے تماشائی ہوئے۔ مرہٹوں، جاٹوں اور روہیلوں نے الگ قتل و غارت گری کا بازار گرم کر رکھا تھا۔ مغل سلطنت کی کمزوری اور بادشاہوں کی نااہلی سے دشمنوں کے حوصلے بڑھ گئے تھے اور انگریزوں نے، جو ہمیشہ موقع کے منتظر رہتے تھے، اس صورتِ حال کا پورا فائدہ اٹھایا اور مغل سلطنت کے خلاف ان کی ریشہ دوانیاں تیز سے تیز تر ہوتی گئیں جس کا انجام ۱۸۵۷ء میں ظاہر ہوا اور یہ کمزور اور سسکتا ہوا نظامِ حکومت ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا۔ میر کی زندگی کا بڑا حصہ محمد شاہ کے عہدِ سلطنت میں گزرا اور دلّی شہر پر مصائب کے جو پہاڑ ٹوٹے، میر کے دل پر ان کا گہرا اثر پڑا جس کا اظہار وہ اپنے اشعار میں مسلسل کرتے رہے اور خونِ جگر روتے رہے ؎

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤگے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کے

اب خرابہ ہوا جہان آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

بہت سعی کرتے تو مر رہتے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

نامرادانہ زیست کرتا تھا
میر کا طور یاد ہے ہم کو

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

ظاہر ہے کہ یہ اشعار صرف برائے بیت نہیں ہیں، نہ محض قافیے کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے کہے گئے ہیں بلکہ ان میں تلخیٔ حالات کے ردِّ عمل کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ یہ میر کے ان تجربوں کو ظاہر کرتے ہیں جو زمانے سے نبرد آزما ہونے میں انھیں قدم قدم پر پیش آئے۔ ان میں نہ وہ ریزہ خیالی

ہے جو غزل کا خاصّہ ہے نہ وہ صید افگنی ہے جو سودا کو اپنے ہم عصروں سے
ممیز کرتی ہے بلکہ یہ ایک سچّے فن کار اور شاعر کے جذب و انعکاس کے آئینہ دار
ہیں تاہم یہ حقیقت بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ زندگی کے تئیں میر کا روّیہ
انفعالی اور مایوسی کا ہے - ان کے یہاں جذبۂ مقاومت اور حوصلہ مندی نہ
ہونے کے برابر ہے بچپن کی متصوّفانہ تعلیم اور گرد و پیش کی فضا نے ان کا
جو مزاج بنا دیا تھا اس میں سپر اندازی ہی ان کی سب سے کارگر حربہ بن گئی
اور اسی سے وہ اپنی مجروح شخصیت کا دفاع کرتے تھے - میر کے یہاں خارجیت
کے سارے دریا ان کی داخلی زندگی کے سرچشمے میں سما جاتے ہیں - وہ نہ
ان کے بہاؤ پر اثر انداز ہو سکتے ہیں نہ ان کا رخ موڑنے کی سکت رکھتے
ہیں ان کے ذہن کی کھڑکی جب بھی کھلتی ہے تو اندر ہی کی طرف کھلتی ہے،
باہر کی طرف نہیں کھلتی، لکھنؤ میں میر کے کسی قدر دان نے ان کو ایک خوش وضع
مکان رہنے کے لیے عنایت کیا تھا جس میں ایک خانہ باغ بھی تھا - جس
کمرے میں میر کا قیام تھا اس کی کھڑکی خانہ باغ کی طرف کھلتی تھی مگر میر نے
کبھی اس کھڑکی کو نہیں کھولا - کسی دوست نے اس کی وجہ دریافت کی تو میر نے
جواب دیا کہ مجھے اپنے گل بوٹوں یعنی اشعار کے پرزوں سے کہاں فرصت ہے
کہ میں باغ کے گل بوٹوں کی سیر کروں - اس واقعے سے میر کی شدید داخلیت
پسندی کا پتہ چلتا ہے - بہ ظاہر یہ کوئی قابلِ اعتراض بات نہیں مگر میر کے
یہاں یہی شدید داخلیت پسندی کبھی کبھی حدِ اعتدال سے گذر کر تشنّج اور
ہیجانی کیفیت کا رنگ اختیار کر لیتی ہے اور ان کے لب و لہجے میں ایسی
تلخی پیدا ہو جاتی ہے جو ایک پروقار اور متوازن شخصیت کے شایانِ شان
نہیں ہوتی - نکات الشعراء میں اپنے ہم عصروں کے ساتھ جو تلخ اور

تضحیک آمیز رویہ" انھوں نے اختیار کیا ہے وہ بھی ان کی نفسیاتی پیچیدگی اور ذہنی تشنج" کا آئینہ دار ہے۔

میر کے قد آور شاعر ہونے میں کلام نہیں مگر ان کی شخصیت میں ایسے عوامل بھی راہ پا گئے ہیں جو ان کے وقار کو مجروح کرتے ہیں۔

کلامِ غالبؔ کی معنویت

شاعری جذبات نگاری بھی ہے اور معنی آفرینی بھی۔ غالبؔ کے زمانے میں
ایک تیسرا عنصر قافیہ پیمائی کا بھی کام کر رہا تھا جس میں زبان و بیان کے حسن کو
چمکانا، محاورہ بندی، صنعت گری، رعایتِ لفظی اور حسنِ تعلیل، شاعری کا نصب العین
بن گیا تھا۔ اس رجحان کے نمائندے استاد ذوقؔ تھے اور انھیں کی روایت سارے
قلعے بلکہ شہر میں عام تھی۔ قافیہ پیمائی کا رجحان ذوقؔ کے بعد بھی ترقی پذیر رہا اور
انیسویں صدی کے نصف آخر میں تو یہ رجحان خاصا شدید ہو گیا تھا۔ داغؔ، امیرؔ،
ریاضؔ، جلیلؔ وغیرہ کی شاعری نیز لکھنؤ اسکول کی ناسخیت اسی رجحان کی آوردہ و
پروردہ تھی۔ جذبات نگاری کے نمائندے مومنؔ تھے۔ عشقیہ جذبات و احساسات
کی میناکاری جس طرح مومنؔ کے اشعار میں ہوئی اور جس دروں بینی کا اظہار
جذبات کے ریشے ریشے کو غزل میں سمو کر مومنؔ نے کیا ہے اس کی مثال کمیاب
نہیں، نایاب ہے۔

مومنؔ نے جذبات نگاری ہی میں معنی آفرینی کی کوشش کی ہے مگر وہ اپنے
مخصوص دائرے سے باہر قدم نہیں رکھنا چاہتے اور اسی میں مگن رہتے ہیں۔ غالبؔ
خود مومنؔ کی معنی آفرینی کے معترف تھے۔ منشی نبی بخش حقیر کو ۲۱ مئی ۱۹۵۲ء کے
ایک خط میں مومنؔ کی وفات کی اطلاع دیتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"یہ شخص (مومنؔ) بھی اپنی وضع کا اچھا کہنے والا تھا،

طبیعت اس کی معنی آفریں تھی "

(نادراتِ غالب ۔ حصہ دوم)

اس ماحول میں غالب کی شخصی انا اپنے لیے ایک الگ راہ کا تقاضہ کر رہی تھی اور بالآخر اسے طرزِ بیدل میں پناہ ملی ۔ قافیہ پیمائی کا منصب ذوق اور ان کے اقران کے لیے چھوڑ کر غالب نے معنی آفرینی کو اپنا نصب العین قرار دیا مگر اس میں غالب کی دشواری یہ تھی کہ اردو شاعری میں معنی آفرینی کا کوئی قابلِ قدر نمونہ موجود نہ تھا اور ہوتا بھی تو غالب اس پر قانع کب ہوتے چہ جائیکہ اسے مشعلِ راہ بناتا ۔ مرزا عبدالقادر بیدل کو اپنی معنی آفرینی کے لیے فارسی کے ڈھلے ڈھلائے سانچے مل گئے تھے ۔ غالب کے پاس اردو زبان کا جو سرمایہ تھا وہ اتنا کم سواد تھا کہ غالب کے وسعتِ تخیل کو سہار نہیں سکتا تھا اس لیے انھوں نے اپنے سانچے خود بنائے مگر اندازِ بیان ان کو بیدل سے مستعار لینا اور فارسی الفاظ و تراکیب بلکہ محاورات پر بھروسہ کرنا پڑا ۔ اسی لیے ان کے ابتدائی کلام میں جو انھوں نے پچیس برس کی عمر تک جمع کر لیا تھا افعال تو ہندی کے ہیں مگر اشعار کا باقی حصہ فارسی زبان کا مرہونِ منت ہے ۔ نسخۂ حمیدیہ کی تمام غزلیں کم و بیش اسی انداز کی ہیں ۔ اس زمانے میں مضامین کی جستجو میں بیشک انھوں نے خونِ جگر صرف کیا مگر ابنائے زمانہ نے ان کے اس دور کے کلام کو "کوہ کندن و کاہ برآوردن" کہہ کر رد کر دیا ۔ غالب کو بھی زمانے کے آگے سپر ڈالنی پڑی اور وہ

طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا

اسد اللہ خاں قیامت ہے

کہہ کر بظاہر اس روش سے دست بردار بھی ہو گئے مگر حقیقتاً شاعر کی انا اپنی شکست تسلیم کرنے کے لیے اب بھی تیار نہ تھی ۔ زمانے کی روش کو دیکھتے ہوئے

اور آبنائے زمانہ کے دباؤ سے انھوں نے اپنا استعاراتی اور ایمائی طرزِ بیان ترک تو کر دیا تاہم معنی آفرینی کے جوہر کو اب بھی حرزِ جان اور جزِ ایمان بنائے رکھا۔ ان کا یہ اعلان کہ ؎

راست می گویم و از راست سر نتوان کشید
ہر کہ در گفتار فخرِ تست، آں ننگ من است

ذوق کی قافیہ پیمائی سے برأت کا اعلان بھی ہے اور اپنی معنی آفرینی کی روش پر جمے رہنے کا اعادہ بھی۔

غالبؔ ایک تہذیبی بساط کے دوراہے پر کھڑے تھے اور آنے والے دور کی کرنیں ان کے ضمیر میں منعکس اور ان کے ذہن پر اثر انداز ہو رہی تھیں اس لیے انھوں نے جو کچھ کہا وقت نے اس پر مہرِ تصدیق ثبت کر دی اور ان کا کلام ایسا چمنستانِ رنگ و بو بن گیا جس کی تر و تازگی اور شادابی اب تک سامانِ صد ہزار گلستاں کیے ہوئے ہے۔ کلامِ غالبؔ کی معنویت روز بروز نئے نئے رنگ میں ظاہر ہوتی ہے اور اربابِ ذوق کے لیے سامانِ نشاطِ جاں بہم پہونچاتی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ غالبؔ کی معنی آفرینی کن بنیادوں پر قائم ہے اور کائنات رنگ و بو کے کن کن گوشوں کو اپنے دامِ آگہی میں اسیر کیے ہوئے ہے۔

غالبؔ کے مزاج کے عناصرِ ترکیبی میں تشکیک، تمنا، رشک، تماشا اور ایک رجائی نقطۂ نظر کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ زندگی کے مظاہر اور کائنات کے اجزائے ترکیبی کو بے چوں و چرا تسلیم کر لینے پر اپنے ذہن کو آمادہ نہیں کر سکتے وہ ہر شے اور ہر جذبے کی ماہیت پر غور کرتے ہیں اور زندگی اور کائنات کے رشتوں کی روح تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں؛ یہیں سے غالبؔ کی وہ انفرادیت بھی نمایاں ہوتی ہے جو غالبؔ کا طرۂ امتیاز ہے۔

غالب کے چند منتخب اشعار کی مدد سے اِن نکات پر غور کرنا زیادہ سود مند ثابت ہوگا ؎

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب — ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

نہ بخشی فرصتِ یک شبنمستاں جلوۂ خور نے — تصور نے کیا ساماں ہزار آئینہ بندی کا

کس بات پہ مغرور ہے اے عجز تمنّا — سامانِ دعا وحشت و تاثیر دعا ہیچ

تماشائے گلشن، تمنّائے چیدن — بہار آفرینا گنہگار ہیں ہم

جام ہر ذرّہ ہے سرشار تمنّا مجھ سے — کس کا دل ہے کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ — اگر شراب نہیں، انتظار ساغر کھینچ

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا — واماندگیٔ شوق، تراشے ہے پناہیں

موجۂ گل سے چراغاں ہے گزرگاہِ خیال — ہے تصوّر میں ز بس جلوہ نما، موجِ شراب

مجبوری و دعوائے گرفتاریٔ الفت — دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے

ربطِ یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار — سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج ۔۔۔ میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

ساغرِ جلوۂ سرشار ہے ہر ذرّۂ خاک ۔۔۔ شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

ان اشعار میں وہ مضمون آفرینی نہیں ہے جو ناسخ کا طرۂ امتیاز ہے یعنی "خشک مغز و خشک تار و خشک پوست" بلکہ ان میں ایسی معنی آفرینی ہے جس سے واقعی آواز دوست آتی ہے۔ غالب جب اپنے حسّی، جذباتی اور ذہنی تجربات کو الفاظ کا پیکر عطا کرتے ہیں تو ان کے پیچھے جہانِ معنی کا ایک سلسلہ ہوتا ہے جتنا الفاظ کی تہوں کو کھولتے جائیں گے، معنی کا سلسلہ دراز ہوتا جائے گا۔ غالب نے جب کہا تھا ؎

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے ۔۔۔ جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

تو انھوں نے اشعار میں معنی کا ایک جہانِ رنگ و بو آباد کرنے کے بعد ہی کہا تھا، دیر و حرم کو آئینۂ تکرارِ تمنا قرار دینا، آرائشِ خمِ کاکل میں اندیشہ ہائے دور دراز کی دریافت، گرفتاریٔ الفت کو دستِ تہہ سنگ آمدہ سمجھنا، اجزائے بہار میں سبزے کی بیگانگی، صبا کی آوارگی اور گل کی ناآشنائی کا احساس اور ہر ذرۂ خاک میں ساغرِ جلوۂ سرشار کا نظارہ کر لینا، غالب کے علوئے تخیل ہی کا ثبوت نہیں ہے بلکہ ٹھوس تجربات کو الفاظ کے پیکر میں تحلیل کر کے معنی کے رنگا رنگ گل بوٹے کھلانے کا کارنامہ بھی ہے شاید اسی لیے فراق گورکھپوری نے کہا تھا کہ "شاعر تو میر بڑا ہے مگر فنکار غالب بڑا ہے۔"

غالب کا فن محض خیالی پرچھائیوں کو متشکل کرنے کا فن نہیں ہے بلکہ پتھر سے لہو نچوڑنے کا فن ہے، بے ستوں سے جوئے شیر لانے کا فن ہے۔ میر صاحب دلِ پرخوں کی اک گلابی سے زندگی بھر سرشار رہے غالب نے ہر ذرّۂ خاک

میں ساغرِ جلوۂ سرشار کا تماشہ دیکھا، میر نے سادہ و شیریں الفاظ میں اپنی خستگی و برشتگی کو تحلیل کر دیا، غالب نے فارسی الفاظ و تراکیب کے رگ و ریشے میں زندگی کے باشعور تجربوں کو اس طرح سمو دیا کہ الفاظ خود بخود جگمگا اٹھے۔ لفظ و معنی کے رشتوں کو ہر بڑے شاعر نے خاص اہمیت دی ہے مگر بقول پروفیسر احتشام حسین :-

"لفظ کا استعمال شاعر کا اصل مقصد نہیں ہوتا، وہ لفظ سے کسی حقیقت تک لے جانا چاہتا ہے اس لیے جب تک الفاظ کی معنوی تہوں کو کھولا نہیں جائے گا، حقیقت تک رسائی مشکل ہی سے ہو سکے گی" اس کے علاوہ "معنی ہی سے ترسیل کا مسئلہ بھی وابستہ ہے، غالب لفظ کو معنی تک پہونچنے کا ایک وسیلہ سمجھتے تھے، وہ جانتے تھے کہ لفظ میں انجماد ہوتا ہے، معنی ان میں حرکت پیدا کرتا ہے، معنی متحرک ہے اور مختلف لوگوں کے ذہن میں اس کا مفہوم ان کے احساسِ حقیقت اور وسعتِ شعور سے متعین ہوتا ہے، اگر معنی کا شعور ہو جائے تو فن کار اسے لفظوں کے علاوہ رنگ میں، جسم کی حرکت میں، ساز کی آواز میں بھی پہچان سکتا ہے۔"

(شاعری باد نفس اور نکہتِ گل - مطبوعہ شاعر بمبئی - غالب نمبر ۱۹۶۹ء صفحہ ۵۱۸)

غالب کے جدید ذہن کا صرف یہی مفہوم نہیں ہے کہ ان کی فکر و نظر پر مستقبل کی پرچھائیاں پڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں بلکہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے ثابت و سیار کے اندرونی رشتوں کو سمجھنے اور اشعار میں ان کو منعکس کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ غالب کے ہم عصروں میں کسی اور کو یہ بات نصیب نہیں ہوئی اور ہو بھی نہیں سکتی تھی کیونکہ قدرت اپنے سربستہ راز کسی منتخب روزگار پر ہی کھولتی ہے، ہر

کس و ناکس پر نہیں کھولتی ۔ دورِ حاضر میں غالب سے ذہنی ہم آہنگی کا جو احساس پایا جاتا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کے اشعار میں ان بہت سی روحانی و جسمانی تحریکات اور تجربوں کی روح جلوہ گر ہے جن سے ہم موجودہ سائنسی دور کی پیچیدہ زندگی میں اکثر دوچار رہتے ہیں ۔ یہی بات اقبال کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے ۔ وہ اگرچہ دوسری جنگِ عظیم سے قبل ہی وفات پا چکے تھے ۔ تاہم انھوں نے اپنے دور کے افکار و مسائل کو جس طرح اشعار میں منعکس کیا تھا وہ چیز نصف صدی گزرنے کے بعد بھی "ورائے شاعری چیزے دگر است" معلوم ہوتی ہے ۔ اصل حقیقت یہی ہے کہ طرزِ ادا، محاورہ بندی، صنعت گری، رعایتِ لفظی وغیرہ شعر کے ظاہری لباس ہیں اور جب تک الفاظ کے بطون میں صاعقہ و سیماب کا عالم نہیں ہوگا معنی آفرینی کا حق ادا ہونا مشکل ہے ۔ اس ضمن میں استعارے اور شعری پیکر تراشی کی بڑی اہمیت ہے ۔ غالب کے اشعار میں استعاروں اور علامتوں کی جولانگاہ ہے اور پیکر تراشی کا جو فن کارانہ عمل ہے وہ ان کی معنی آفرینی ہی کا مظہر ہے ؎

دیدہ تا دل ہے یک آئینہ چراغاں کس نے   خلوتِ ناز پہ پیرایۂ محفل باندھا

موجۂ گل سے چراغاں ہے گذرگاہِ خیال   ہے تصور میں زبس جلوہ نما موجِ شراب

تو اور آرائشِ خمِ کاکل   میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہر آرزو   توڑا جو تو نے آئینہ، تمثال دار تھا

میں چشمِ واکشادہ و نرگس نظر فریب   لیکن عبث کہ شبنمِ خورشید دیدہ ہوں

شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز　　ذرہ صحرا دست گاہ و قطرہ دریا آشنا

فتادگی میں قدم استوار رکھتے ہیں　　بہ رنگِ جادہ، سر کوئے یار رکھتے ہیں

تفضیل جعفری کے الفاظ میں :-

"شعری پیکر معنی کے اعتبار سے ہمارے تخیل کو زیادہ گہری معنویت اور دور رس تاثرات سے دوچار کرتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شعری پیکر کسی نہ کسی سیاق و سباق میں بڑی حد تک ہمارے ذہنوں تک الفاظ کا استعاراتی تاثر منتقل کرتے ہیں۔ غالب نے چونکہ حیات و کائنات کا مطالعہ ہر پہلو سے کیا تھا اس لیے ان کے پاس مجرد خیالات احساسات کا ایسا سلسلۂ لامتناہی تھا جس کا بہتر اظہار شعری پیکر کی مدد ہی سے کیا جا سکتا ہے۔"

(کلامِ غالب میں شعری پیکر تراشی - مطبوعہ شاعر بمبئی غالب نمبر ۱۹۶۹ء)

قانونِ باغبانیِ صحرا لکھنے کے لیے غالب نے سرِ ہر خار کو صرف خونِ دل ہی میں نہیں ڈبویا بلکہ اپنے ذہن و دماغ کی مخفی قوتوں کو بروئے کار لانے میں کبھی کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا۔ غالب کے یہاں صرف شاعری کی مشق و مزاولت ہی کام نہیں کرتی بلکہ حیات و کائنات کے گوناگوں مسائل کے ادراک کی کوشش، الفاظ کے قلبِ منجمد میں روح پھونکتی ہے اور الفاظ کی سوئی ہوئی روح کو بیدار کرتی ہے۔ لفظ و معنی کے نازک رشتے کو زیادہ سے زیادہ فعال بنانے کی کوشش میں غالب نے اردو پن کو بھی قربان کر دیا۔ کیونکہ زبان کے مروجہ سانچے کی آب جو، ان کے تخیل کے بحرِ بیکراں کا بوجھ نہیں سہار سکتی تھی جس کی وجہ سے ان کے ہمعصر شعرا زندگی بھر ان کے شاکی رہے۔ عمر کے آخری حصے میں انھوں نے زبان پر بھی توجہ

دی نگران کی افتاد طبع نے سہلِ ممتنع میں بھی رنگ بہار ایجادئی بیدل کا تماشہ دکھایا اور وہ لفظ و معنی کے رشتوں کی تازہ کاری اور لالہ کاری کی کوششوں سے کبھی دست بردار نہ ہو سکے:

کبھی شکایتِ رنجِ گراں نشیں لکھیے　　کبھی حکایتِ صبر گریز پا کہیے
نہیں نگار کو الفت، نہ ہو نگار تو ہے　　روانیٔ روشِ و مستیٔ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے　　طراوتِ چمن و خوبیٔ ادا کہیے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود　　پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں　　غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے　　نگہِ نازِ سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں　　ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے

غالبؔ کی دقت پسند طبیعت اگر مسائل تصوف اور بیانِ غالب میں ہم آہنگی پیدا کر سکتی تھی تو کوئی وجہ نہ تھی کہ وہ سادگی و پرکاری اور بیخودی و ہشیاری کے کرشمے دکھاتے ہوئے کبھی، معنی آفرینی سے باز رہتی۔ ان کی افتاد طبع ایسی تھی کہ بے تہہ پن یا اکہرے پن سے وہ کبھی مطمئن ہو ہی نہیں سکتے تھے۔ یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ غالبؔ کا ذہنی سفر پیچیدگی سے شروع ہو کر سادگی و پرکاری پر ختم ہوتا ہے۔ اس میں بڑا اثر تو اس ماحول کا تھا جس میں غالبؔ سانس لینے پر مجبور تھے اور کچھ اثر اس ذہنی تبدیلی کا بھی تھا جس کے نتیجے میں غالبؔ نے فارسی کو چھوڑ کر اردو میں خطوط نویسی اختیار کی اور بقول خود، مراسلے کو مکالمہ بنا دیا کہ زبانِ قلم سے بیٹھے باتیں کیا کرو اور ہجر میں وصال کے مزے لیا کرو۔

خطوط میں مکالموں کی اور شاعری میں سادگی و پرکاری کی روش اس خارجی تبدیلی کی نشاندہی کرتی ہے جو انگریزوں کی آمد کے بعد، ملک کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی میں رونما ہو رہی تھی - غالب کے فعاّل ذہن نے اس خاموش تبدیلی کے اثرات کو جذب کرنے سے پرہیز نہیں کیا مگر سر رشتۂ معنی پر ان کی گرفت پھر بھی مضبوط رہی - غالب کا یہ مشہور شعر ؎

نہ ستائش کی تمناّ نہ صلے کی پروا

نہ سہی گر مرے اشعار میں معنی نہ سہی

دراصل مخالفین و معترضین پر اتنا جھلاہٹ کا اظہار نہیں ہے جتنا اپنے اشعار کی معنویت اور تہہ داری پر اصرار کا اظہار ہے - شمع چاہے جس رنگ میں جلے، غالب غم ہستی کے ادراک کی کوشش سے کبھی دل تنگ نہیں ہوتے اور فطرت کے اسرار کے پردے اٹھانے سے خود کو باز نہیں رکھ سکتے - قطرے میں دریا اور ذرّے میں صحرا دیکھ لینا اور دوسروں کو دکھا دینا ہر شاعر کے بس کی بات نہیں ہے اور یہی غالب کی عظمت اور آفاقیت کی دلیل ہے -

غالب کی شخصیت

(خطوط غالب کے آئینے میں)

غالب کے خطوط کے بارے میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ اب اس میں لب کشائی کی گنجائش مشکل ہی سے نکل سکتی ہے تاہم ان کے خطوط میں جو حیات بخش تازگی ہے، بات کہنے کا جو اچھوتا انداز ہے، وہ ہر مرتبہ ایک نئے عالم کی سیر کراتا ہے بقول حالی ؂

نیا ہے لیجئے جب نام اس کا

خطوط میں غالب کی رنگا رنگ اور تہہ دار شخصیت کا اظہار جتنے مختلف زاویوں سے ہوا ہے وہ ان کی شاعری میں بھی نہیں ہوا۔ شاعر کی حیثیت سے غالب اپنے کو سعدی و حافظ اور نظیری و صائب سے کم نہ سمجھتے تھے۔ اسی لیے اپنے اشعار میں وہ خودداری، پندار اور بلند حوصلگی کی ایک ایسی سطح برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں جو بزعم خود ان کے مرتبے کے شایان شان ہو ؂

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے　　ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب　　ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

یار کا دروازہ پائیں گر کھلا ہم پکاریں اور کھلے، یوں کون جائے

گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا

یہ آواز شاعر غالب کی ہے، مرزا اسداللہ خاں غالب کی نہیں ہے کیونکہ ان کو ستائش کی تمنا بھی تھی اور صلے کی پروا بھی، جس کی وافر شہادتیں ان کے خطوط میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں۔ میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:۔

"مجھ پر میرے اللہ نے ایک اور عنایت کی ہے اور اس غمزدگی میں ایک گونہ خوشی اور کیسی بڑی خوشی دی ہے کہ ایک "دستنبو" نواب لفٹنٹ گورنر بہادر کی نذر بھیجی تھی۔ آج پانچواں دن ہے نواب لفٹنٹ بہادر کا خط مقام الٰہ آباد سے بہ سبیل ڈاک آیا۔ وہی کاغذ افشانی، وہی آداب قدیم، کتاب کی تعریف، عبارت کی تحسین، مہربانی کے کلمات، کبھی خدا تم کو یہاں لائے گا تو "زیارت" کرنا۔ یہ بھی توقع بڑی ہے کہ گورنر جنرل بہادر کے یہاں سے بھی کتاب کی تحسین اور عنایت کے مضامین کی تحریر آجائے"

صاحب عالم مارہروی کو لکھتے ہیں:

"اصل فارسی کو اس کھتری بچہ تنبل علیہ ما علیہ نے تباہ کیا۔ رہا سہا غیاث الدین رام پوری نے کھو دیا۔ ان کی سی قسمت کہاں سے لاؤں۔ جو صاحب عالم کی نظر میں اعتبار پاؤں۔ خالصاً للہ غور کرو کہ وہ خوان نا مشخص کیا کہتے ہیں اور میں خستہ و دردمند کیا بکتا ہوں۔ واللہ! نہ تنبل فارسی شعر کہتا ہے اور نہ غیاث الدین فارسی جانتا ہے ..... عربی کا حرف اور ہے، اور فارسی کا قاعدہ اور ہے۔

سمجھو یا نہ سمجھو تم کو اختیار ہے۔ عقل کو کام میں لاؤ، غور کرو، سمجھو۔
عبدالواسع پیغمبر نہ تھا، قتیل برہما نہ تھا، واقف غوث الاعظم نہ
تھا۔ میں یزید نہیں، شمر نہیں۔ مانتے ہو مانو، نہ مانو تم جانو۔"

نصیر الدین حیدر، فرماں روائے اودھ کی خدمت میں منشی محمد حسن کی معرفت اور
روشن الدولہ کے توسط سے غالب قصیدہ پیش کرتے ہیں۔ وہاں سے پانچ ہزار روپیہ
بطریق صلہ ملنے کا حکم ہوتا ہے جس میں تین ہزار روپیہ روشن الدولہ ہضم کر جاتے ہیں
باقی دو ہزار منشی محمد حسن صاف کر دیتے ہیں۔ غالب یہ خبر سن کر دن رات
پیچ و تاب کھاتے ہیں۔ اپنے عزیز دوست مرزا ہرگوپال تفتہ کو کل کیفیت بتانے
کے بعد لکھتے ہیں:

"(ناسخ نے اب مجھے لکھا کہ تم مجھے خط لکھو، اس کا مضمون یہ ہو کہ میں
نے بادشاہ کی تعریف میں قصیدہ بھیجا ہے اور مجھ کو یہ معلوم ہوا کہ وہ قصیدہ
حضور میں گزرا مگر میں نے یہ نہ جانا کہ اس کا صلہ کیا مرحمت ہوا، میں
کہ ناسخ ہوں اپنے نام کا، خط بادشاہ کو پڑھوا کر ان کا کھایا ہوا
روپیہ ان کے حلق سے نکال کر بھیج دوں گا۔ بھائی یہ خط لکھ کر میں نے
ڈاک میں روانہ کیا۔ آج خط روانہ ہوا، تیسرے دن شہر میں خبر اڑی
کہ نصیر الدین حیدر مر گیا۔ اب میں کیا کروں اور ناسخ کیا کرے"

پانچ ہزار کی رقم کوئی معمولی رقم نہ تھی اور متوسطین کی لے ماری پر غالب کا
پیچ و تاب کھانا بھی فطری تھا مگر حیرت اس پر ہوتی ہے کہ مفتی صدر آزردہ (غالب
کے مربی، محسن، کرم فرما اور گہرے دوست) کی تجہیز و تکفین کے لیے ان کی بیوہ کو
پانچ سو روپیہ نواب رام پور کی جانب سے عطا ہونے پر، غالب رشک سے جل
جاتے ہیں اور مفتی مرحوم کی بیوہ کو کہنی مار کر، خود اپنا دامنِ التماس آگے کر دیتے ہیں

"اب میں اپنی حقیقت عرض کرتا ہوں (اس سے پہلے وہ مفتی صدرالدین مرحوم کی بیوہ اور ان کے بچوں کی حقیقت عرض کر چکے ہیں) آخر عمر میں تین التماسیں ہیں آپ سے۔ ایک تو یہ کہ ہزار بارہ سو کا قرض رکھتا ہوں چاہتا ہوں کہ میری زندگی میں ادا ہو جائے۔ دوسری التماس یہ ہے کہ حسین علی خاں کی شادی آپ کی بخشش خاص سے ہو جائے اور یہ سو روپیہ مہینہ جو مجھے ملتا ہے اس کے نام پر اس کے حین حیات قرار پائے۔"

غالب فتوحات حاصل کرنے کے لیے امراء، نوابین اور صاحبان ثروت کی کیسی کیسی خوشامدیں کرتے ہیں، نواب رام پور کی خفگی دور کرنے کے لیے کس کس طرح گڑگڑاتے ہیں، انگریز حکام کی رضامندی اور خوشنودی حاصل کرنے کے لیے کون کون سے جتن کرتے ہیں، یہ ایک صحیفۂ عبرت ہے۔ منشی ہرگوپال تفتہ کو لکھتے ہیں۔

"یہ تمہارا دعاگو اگرچہ اور امور میں پایۂ عالی نہیں رکھتا مگر احتیاج میں اس کا پایہ بہت عالی ہے۔ یعنی بہت محتاج ہوں۔ سو دو سو میں میری پیاس نہیں بجھتی۔"

غالب کی پانت اُس زمانے کو دیکھتے ہوئے کچھ ایسی قلیل نہ تھی مگر ان کا رہن سہن طبقۂ امراء کی طرح تھا۔ اپنے آپ کو نواب کہتے اور دوسروں سے کہلواتے تھے۔ اپنی کوئی اولاد نہ ہوتے ہوئے بھی متعلقین اور متوسلین کا اچھا خاصہ کنبہ ان کے زیر کفالت تھا۔ ان کثیر اخراجات کو پورا کرنے کے لیے ان کی ماہانہ پنشن اور دیگر فتوحات ناکافی تھیں اور آمد و خرچ کے مابین جو خلیج باقی رہ جاتی تھی اس کو پُر کرنے کے لیے وہ اپنی ساری خودداری اور شاعرانہ پندار

کے باوجود دامن پسارتے اور روغن قاز ملتے تھے، یہ غالب کی شخصیت کا بہت بڑا المیہ تھا جس میں وہ زندگی بھر پیتے رہے مگر اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ غالب کی شخصیت ایک مجروح شخصیت تھی۔ یہ تو تصویر کا ایک رُخ تھا۔ تصویر کا دوسرا رُخ ان کی جارحانہ کارفرمائیوں سے بھرا پڑا ہے۔ علمی و ادبی مباحث میں اختلاف رائے برداشت کرنا ان کے لیے ناممکن تھا۔ مزید براں اگر کسی نے ان کی شخصیت یا اطوار و عادات کے بارے میں کوئی سخن گسترانہ بات کہہ دی تو غالب اس غریب پر اپنے ترکش کے سارے تیر آزما لینے سے باز نہ رہ سکتے تھے۔ "قاطع برہان" کا قصہ سب کو معلوم ہے۔ بیچارے مرزا محمد حسین قتیل کے مرنے کے بعد بھی اس کی بخیہ ایسی ادھیڑی ہے کہ توبہ بھلی! جس نے قتیل کے حق میں ایک کلمۂ خیر بھی کہہ دیا، غالب نے اس کی سات پشتوں کو تول ڈالا۔ اور زیادہ جوش آیا تو مغلظات پر اتر آئے۔ یہاں تک کہ ان کے شاگردوں اور دوستوں نے بھی اگر خط میں کوئی ایسا فقرہ لکھ دیا جس سے قتیل کے مستند یا محترم ہونے کا جواز نکلتا ہو تو غالب اس پر بھی برس پڑے اور کبھی تمثیل کے پیرائے میں اور کبھی براہ راست گفتنی و ناگفتنی سب کچھ کہہ گئے۔

طنز و تعریض، شگفتگی و انشراح، بذلہ سنجی و ظرافت، خودداری و خودشناسی کبھی کبھی سلجوقی و افراسیابی اکھڑپن، غالب کے مزاج کے ترکیبی عناصر تھے جن کا پرتو ان کے مکتوبات میں جابجا اور دل آویز انداز میں ملتا ہے۔ حالی نے ان کو حیوانِ ظریف کہا ہے۔ بیشک حیوانِ ظریف تھے مگر ان کی رگوں میں بقول خود ان کے سلجوقی و افراسیابی خون دوڑ رہا تھا (حالانکہ غالب کے آبا و اجداد افغانستان سے آئے تھے اور ان کی ماں کشمیری تھیں۔ غالب کا سلجوقی ہونا محض افسانہ طرازی ہے) وہ قلم سے سیف و سناں کا کام لینا جانتے تھے۔ اس سے فتنے بھی کھڑے ہوئے۔

غالب سب سے چوکھی کبھی لڑے اور ضرورت پڑی تو ازراہ مصلحت صلح جوئی کے لیے سفید جھنڈا بھی بلند کر دیا۔ عدالت میں نالش بھی دائر کی اور مقدمہ کمزور ہونے پر مصالحت بھی کرلی۔ مگر حقیقتاً انھوں نے مرزا قتیل اور ان کے طرفداروں کو کبھی معاف نہیں کیا۔ غالب کے طنز و تعریض کا شکار کبھی کبھی ان کے دوست اور شاگرد بھی ہو جاتے تھے۔ مرزا تفتہ غالب کی جسمانی تکالیف کا خیال نہیں کرتے اور غزلوں پر غزلیں اصلاح کے لیے بھیجتے رہتے ہیں کہ مرسلہ کلام' اصلاح کے بعد جلد سے جلد ان کو واپس مل جائے۔ اس پر غالب کی برہمی اور طرز انشا دیکھیے:

"میں نے جو لکھا کہ میں اچھا ہوں اس کو آپ سچ سمجھ کر خدا کا شکر بجا لائے وہ جو میں نے لکھا تھا کہ شدت مرض کا بیان مبالغہ شاعرانہ ہے اس کو بھی آپ نے سچ جانا ہوگا۔ حالانکہ یہ دونوں کلمے ازراہ طنز تھے یعنی جھوٹ سے بیزار ہوں۔ جب تم نے کسی طرح بیان واقعی کو باور نہ کیا تو میں نے لکھ بھیجا کہ میں اچھا ہوں۔ اور یہ کلمہ بھی میں نے تمہیں جب لکھا ہے کہ عہد کر لیا ہے کہ جب تک دم میں دم ہے اور ہاتھ میں جنبش قلم ہے' جب تک توقع اصلاح خیال میں آسکتا ہے آج تو تمہارا دفتر پہنچا اس کو کل (بعد اصلاح کے) روانہ کر دیا کروں گا مجملاً میرا حال یہ ہے کہ قریب المرگ ہوں۔ دونوں ہاتھوں میں پھوڑے' پاؤں میں ورم۔ نہ وہ اچھے ہوتے ہیں' نہ یہ رفع ہوتا ہے۔ بیٹھ نہیں سکتا لیٹے لیٹے لکھتا ہوں۔ کل تمہارا دو ورقہ آیا' آج صبح لیٹے لیٹے اس کو دیکھ کر تمہیں بھجوا دیا۔ زنہار تم مجھے تندرست سمجھے جاؤ اور دفتر کے دفتر بھیجتے رہو' ایک دن سے زیادہ توقف (اصلاح دینے میں) نہ کروں گا۔

قریبِ مرگ ہوں تو بلا سے ۔"

یہاں غالب کی جھلاہٹ اور برہمی فطری ہے ۔ وہ احباب کے لیے اپنی بساط سے زیادہ مشقت کرتے تھے مگر اصلاحی کاموں کا منشا اتنا زیادہ تھا کہ بعض اوقات ان کے بس سے باہر ہو جاتا تھا ۔ خاص کر بیماری اور بیزاری کے عالم میں ان کو ان کاموں سے بہت تکلیف پہونچتی تھی اور وہ جھلا اٹھتے تھے ۔

خاص بات یہ ہے کہ غالب دوسروں ہی پر نہیں خود اپنی ذات پر بھی طنز کے تیر چلا سکتے ہیں، زہر خند کر سکتے ہیں اور خود کو غیر فرض کر کے اپنے دل کے پھپھولے پھوڑ سکتے ہیں ۔ حالات کی نامساعدت کا مقابلہ جواں مردی سے کر سکتے ہیں، تنگ دستی کے باوجود احباب اور شاگردوں کی خدمت بجا لانے میں دریغ نہیں کرتے، ہمدردی، مروت اور سیر چشمی میں غالب کسی سے کم نہیں مگر وسائل سے مجبور اور عوارضِ جسمانی کی وجہ سے معذور ۔ غالب کے اردو خطوط ان کی آخر عمر کے ہیں جبکہ ان کے قویٰ مضمحل ہو گئے تھے اور اکثر و بیشتر بیماری و بیزاری کا شکار رہنے لگے تھے مگر قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ تا دمِ مرگ ان کے دل کی انگیٹھی سرد نہیں ہونے پائی ۔ ان کی خوش طبعی، بذلہ سنجی اور گل افشانی گفتار اس وقت بھی نہ گئی جب ان کے حواس معطل اور قوتِ سامعہ و باصرہ مفقود ہو چکی تھی، سارے بدن پر پھوڑوں کی کثرت ہے تو اس کا حال اس طرح بیان کرتے ہیں کہ "پھوڑوں کی کثرت سے سارا بدن سرو چراغاں ہو گیا ۔"

ایک دوسری جگہ لکھتے ہیں:

"اب اگرچہ تندرست ہوں لیکن ناتوان و سست ہوں، حواس کھو بیٹھا، حافظے کو رو بیٹھا ۔ اگر اٹھتا ہوں تو اتنی دیر میں اٹھتا ہوں کہ جتنی دیر میں ایک قدِ آدم دیوار اٹھے ۔"

ایک جگہ اور لکھتے ہیں :۔

"میرا حال مجھ سے کیا پوچھتے ہو۔ دو ایک دن میں ہمسایوں سے پوچھنا۔"

غرض کہ مرزا غالب کے اندر کا حیوانِ ظریف، دمِ واپسیں تک زندہ و توانا رہا ان کے حواس پر اضمحلال بھلے ہی آ گیا ہو مگر ان کے مزاح کے حس پر اس اضمحلال کا اثر بہت کم نظر آتا ہے ورنہ عموماً یہی ہوتا ہے کہ جسمانی عوارض اور ذاتی پریشانیوں کے چکر میں پڑ کر اچھے اچھوں کی بذلہ سنجی اور خوش طبعی ہوا ہو جاتی ہے، غالب کی شخصیت اتنی توانا اور جاندار تھی نیز شدائد رنج و غم کی آنچ میں تپ کے اتنی نکھر چکی تھی کہ بڑے سے بڑا طوفان بھی ان کو نہ ہلا سکا۔ بعض وقت بظاہر وہ مایوسی اور دل گرفتگی کی باتیں بھی کرتے تھے مگر اس میں بھی ایک بانک پن اور طرحداری ہوتی تھی ان کے شیوۂ تسلیم و رضا میں بھی ان کی انانیت کا جھنڈا اونچا ہی رہا۔ زمانے نے جو سلوک ان کے ساتھ کیا، وہ انھوں نے مع سود کے زمانے کو لوٹا دیا۔ وہ عمر بھر طوفان کے جھکولوں میں ڈولتے رہے مگر طوفان ان پر کبھی قابو نہ پا سکا۔ غالب ایک پیچیدہ اور تہہ دار شخصیت کے مالک تھے۔ وہ طبقۂ امراء کے ایک ایسے فرد تھے جس کے وسائل محدود اور امیدیں اور حسرتیں غیر محدود تھیں۔ ان کی رگوں میں سلجوقی و افراسیابی نہ سہی مگر افغان خون ضرور دوڑ رہا تھا۔ اپنے کمالِ فکر و فن پر ان کو ناز تھا غرضکہ نفسیاتی پیچیدگی کے وہ تمام عوامل ان کی شخصیت میں اکٹھا ہو گئے تھے جن سے آدمی کی زندگی خانہ در خانہ تقسیم ہو جاتی ہے مگر چونکہ وہ نابغۂ عصر تھے اس لیے نفسیاتی پیچیدگی کے ان ہی عوامل نے ان کی شخصیت کو ایک ایسی رنگارنگی بخش دی جس کی وجہ سے غالب، غالب نظر آتے ہیں۔ انھوں نے خطوط میں نہ صرف اپنی شخصیت کا بھرپور اظہار کیا ہے بلکہ

انیسویں صدی کے سماج اور تمدّن کا ایک جیتا جاگتا مرقع بھی پیش کر دیا ہے۔ غالب کی "پرجوش انانیت" ان کے مکتوب کے ہر لفظ میں ایک برقی رَو کی طرح دوڑ رہی ہے۔ یہ انانیت اضافی نہیں ہے بلکہ ایک مطلق حیثیت رکھتی ہے اس لیے اس میں ایک خاص جاذبیت اور دلکشی بھی ہے۔ یہ انانیت اگر کسی چھوٹی شخصیت میں پیدا ہو جائے تو سراسر تصنّع معلوم ہونے لگتی ہے مگر غالب کی شخصیت پر یہ لباس نہ صرف زیب دیتا ہے بلکہ ان کو محبوب خلائق بھی بنا دیتا ہے اسی انانیت کے زیر اثر کہیں وہ وبائے عام میں مرنا اپنے لیے کسرِ شان سمجھتے ہیں، کہیں ہندوستان کے فارسی دانوں میں امیر خسرو کے علاوہ سب کو ہیچ سمجھتے ہیں۔ حتیٰ کہ لباس اور وضع قطع میں بھی رواجِ عام کی پیروی کرنا ان کو گوارا نہ تھی جس دن انھوں نے داڑھی رکھی اسی دن سر کے بال ترشوا دیے کہ سر پر بال اور منھ پر داڑھی ہر کہہ ومہ کی عام وضع تھی۔ میر مہدی مجروح کو تحریر کرتے ہیں:۔

"وہ جو تم نے لکھا تھا کہ تیرا خط میرے نام کا میرے ہم نام کے ہاتھ جا پڑا۔ صاحب قصور تمہارا ہے۔ کیوں ایسے شہر میں رہتے ہو جہاں دوسرا میر مہدی بھی ہو۔ مجھ کو دیکھو کہ میں کب سے دلّی میں رہتا ہوں، نہ کوئی اپنا ہم نام ہونے دیا نہ کوئی اپنا ہم عرف بننے دیا، نہ اپنا ہم تخلص بہم پہونچایا۔"

منشی ہرگوپال تفتہ کو خط نہ لکھنے کی شکایت کرتے ہیں مگر ایک نئے طرز سے:۔

"کیوں صاحب! کیا یہ آئین جاری ہوا ہے کہ سکندر آباد کے رہنے والے دلّی کے خاک نشینوں کو خط نہ لکھیں؟ بھلا اگر یہ حکم ہوا ہوتا تو یہاں بھی تو اشتہار ہو جاتا کہ زنہار کوئی خط سکندر آباد کو یہاں کی ڈاک میں نہ جائے۔"

غرض ان کے کردار، گفتار، تقریر و تحریر، نکر و نظر، وضع قطع ہر شئے میں ان کی انفرادیت نہ صرف نمایاں ہے بلکہ اپنی موجودگی کا اعلان بھی کرتی رہتی ہے۔

غالب کی وسیع المشربی اور ہمدردی و غمگساری بھی غور و خوض کی مستحق ہے۔ ان کے ملنے والوں، دوستوں اور شاگردوں میں ہر مشرب اور ہر ملت کے لوگ تھے اور غالب سب کو اپنا عزیز اور دوست جانتے تھے اور سب کے ساتھ ہمدردی، اور غمگساری اور سیر چشمی کا سلوک کرتے تھے چاہے وہ منشی ہر گوپال تفتہ ہوں یا منشی شیو نرائن اور منشی نول کشور صاحب عالم مارہروی ہوں یا عبدالغفور نساخ اور میر مہدی مجروح، الگزنڈر ہڈلے ہوں یا میجر جان جاکوب، سب غالب کو پیارے تھے اور وہ سب سے لطف و محبت سے پیش آتے تھے۔ وہ دوسروں سے اپنا کام نکالتے تھے تو دوسروں کے کام آنے میں بھی مقدرت بھر دریغ نہ کرتے تھے۔

غالب خود کو مصنوعی غلافوں میں لپیٹ کر پیش کرنے کے عادی نہ تھے جہاں انھوں نے اپنے کمالاتِ نکر و فن پر فخر و مباہات کا اظہار کیا ہے وہاں اپنی بشری کمزوریوں اور خامیوں پر بھی پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ "لا موجود الا اللہ" کا ورد بھی کرتے تھے اور شراب نوشی کے بغیر بھی نہیں رہ سکتے تھے۔ رمضان میں مولوی جعفر علی سے قرآن پاک بھی سنتے تھے اور روزہ خوری کا ارتکاب بھی علی الاعلان کرتے تھے انھوں نے اپنی خامیوں اور کمزوریوں کی غیر ضروری تاویلات بھی نہیں پیش کیں۔ اسی لیے ان کی شخصیت بے تکلفی اور بے ساختگی کا ایک ایسا مرقع بن گئی جس کی کشش نے سب کو متاثر کیا۔ پروفیسر آل احمد سرور نے ٹھیک ہی لکھا ہے:-

> انسان کی فطرت یہ ہے کہ وہ ملکوتی صفات سے یا نکر کی عظمت سے کتنا ہی متاثر کیوں نہ ہو، قربت اسی سے محسوس کرتا ہے جو اسی کی طرح کا آدمی ہو جس میں کمزوریاں بھی ہوں، جو اسی کی طرح آرزوؤں اور حسرتوں کی لاشیں

بھی لیے پھرتا ہو اور جس نے اسی کی طرح ستاروں کے خواب بھی دیکھے ہوں۔ غالب کے خطوط کی مقبولیت کا راز یہی ہے کہ اس میں غالب ہمیں اپنے روز مرّہ کے ماحول میں ہنستے، کڑھتے، پنشن کی تلاش میں سرگرداں، فتوح کی فکر میں غلطاں و پیچاں، دوستوں اور شاگردوں سے بے تکلف گفتگو میں مصروف، کبھی بادۂ و ساغر سے دل بہلاتے، کبھی فکرِ سخن میں غرق، کبھی معترضوں پر برہم اور کبھی اپنی آنکھوں کے سامنے اپنی بساط کو ویران دیکھ کر افسردہ نظر آتے ہیں۔"

(دیباچہ عکسِ غالب۔ از آل احمد سرور)

حقیقت تو یہ ہے کہ غالب کی پُرفن اور پرکار شخصیت کا ایک ایک نقش ان کے مکتوبات میں اس طرح ابھر آیا ہے کہ غالب کی پوری شخصیت ہمارے سامنے آئینہ ہو جاتی ہے اور ہم اس یگانۂ روزگار اور باغ و بہار شخصیت سے نہ صرف آج بھی محظوظ ہوتے ہیں بلکہ چشمِ تصور سے اس ماحول کو بھی دیکھ لیتے ہیں جس میں غالب سوتے جاگتے تھے۔ غالب کے خطوط اگر نہ ہوتے تو ان کی رنگا رنگ شخصیت بھی پردۂ اخفا میں رہ جاتی۔

لینن۔ خدا کے حضور میں

(تفہیم و تجزیہ)

اقبالؔ کی فکر و نظر انفس و آفاق پر محیط ہے مگر اس کا نقطۂ پرکار انسان ہے اور صرف انسان، نہ فرشتہ ہے نہ شیطان، اگرچہ وہ جبریل و ابلیس دونوں سے فکرِ انسانی کو مہمیز کرنے کا کام لیتے ہیں۔ نوعِ انسانی کی فلاح و بہبود کی فکر میں انھوں نے اپنے زمانے کے ایک ایک سیاسی فلسفہ و نظام کا بہ نظرِ غائر مطالعہ و مشاہدہ کیا اور اس کے نتائج پوری جرأت اور بیباکی سے دنیا کے سامنے پیش کر دیے۔ اقبالؔ کے زمانے میں جمہوریت کا جو تصور انگلستان اور دوسرے یوروپی ممالک میں رائج تھا اور اس کے جو نتائج دنیا کے سامنے آ رہے تھے، اس نے اقبالؔ کو جمہوریت سے بالکل برگشتہ کر دیا کیونکہ یہ نام نہاد جمہوریت، قیصریت و ملوکیت ہی کی ایک بدلی ہوئی شکل تھی جس کا مقصد محکوموں کے خون کا ایک ایک قطرہ چوس کر، فاتح اقوام کے رخساروں کی سرخی بڑھانے کے سوا اور کچھ نہ تھا۔ "خضرِ راہ" میں انھوں نے مغربی جمہوریت کے بارے میں جن خیالات کا اظہار خضر کی زبان سے کیا ہے اس کی صداقت شبہے سے بالاتر ہے۔

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام ۔۔۔ جس کے پردے میں نہیں غیر از نوائے قیصری
دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب ۔۔۔ تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری

"ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" کا پہلا مشیر اس سے بھی زیادہ واشگاف

انداز میں جمہوریت کا پردہ فاش کرتا ہے۔

ہم نے خود شاہی کو پہنایا ہے جمہوری لباس
جب ذرا آدم ہوا ہے خود شناس و خود نگر

مجلسِ ملت ہو یا پرویز کا دربار ہو
ہے وہ سلطاں غیر کی کھیتی پہ ہو جس کی نظر

تو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام
چہرہ روشن، اندروں چنگیز سے تاریک تر

اس میں قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ اقبال نے پرویز کے دربار شاہی کو ہی ہدفِ تنقید نہیں بنایا ہے بلکہ مجلسِ ملت کو بھی نہیں بخشا ہے جس کے مظاہر آج بھی سارے مشرقِ وسطیٰ میں نظر آتے ہیں مگر اقبال کی تنقید اس جمہوریت پر نہیں جو تیسری دنیا کے نو آزاد ممالک بہ شمولِ ہندوستان میں تجرباتی دور سے گذر رہی ہے اور جس کا اس مغربی جمہوریت سے نام کے علاوہ اور کوئی تعلق نہیں ہے جو اقبال کے زمانے میں انگلستان میں رائج تھی اور جس پر اقبال نے سخت تنقید کی تھی۔

جمہوریت کے اس تاریک دور پر ضرب کاری روس کے اکتوبر انقلاب سے لگی جس نے دنیا کے سامنے پہلی مرتبہ یہ ثابت کر دیا کہ ایک ایسا سیاسی نظام عملی طور سے ممکن ہے جس میں اقتدار اعلیٰ مزدوروں اور کسانوں کے ہاتھ میں ہو اور بیحد غریب اور صدیوں سے کچلے جانے والے طبقے کو بھی اپنی قسمت آپ بنانے کا اختیار حاصل ہو۔ روسی انقلاب سے روشنی کی ایک ایسی کرن پھوٹی جس نے دنیا کے تمام دانشوروں کو متاثر کیا جن میں جواہرلال نہرو اور اقبال بھی تھے۔ نہرو نے انقلاب کے بارے میں اپنی آپ بیتی میں لکھا ہے :-

"مارکسیت کے نظریے اور اس کے فلسفے نے میرے ذہن کے بہت سے تاریک گوشوں کو منور کر دیا۔ اب میرے نزدیک تاریخ کے معنی ہی بدل گئے۔ مارکسی تعبیر نے اسے کہیں زیادہ روشن اور واضح کر دیا اور مجھے محسوس ہونے لگا کہ یہ ایک ڈرامہ ہے جو تبدریج

کھیلا جا رہا ہے اور اس کی تہہ میں ایک مقصد اور ایک نظام موجود ہے خواہ وہ غیر شعوری ہی کیوں نہ ہو"۔

(میری کہانی۔ جلد دوم۔ مکتبۂ جامعہ دہلی۔ پہلا اڈیشن ص۱۴۱)

اقبال نے اس کا خیر مقدم اپنی شاعرانہ زبان میں کیا:

آفتابِ تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک

اور انھوں نے بندۂ مزدور کو بشارت دی:۔

اٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

پیامِ مشرق میں "نوائے مزدور" کے عنوان سے جو نظم ہے وہ بھی اقبال کے اسی شدتِ احساس کی شاعرانہ بازگشت ہے۔

بیا کہ تازہ نوا می تراود از رگِ ساز مئے کہ شیشہ گدازد بہ ساغر اندازیم
مغان و دیرِ مغاں را نظامِ تازہ دہیم بنائے مے کدہ ہائے کہن براندازیم
ز رہزنانِ چمن انتقامِ لالہ کشیم بہ بزمِ غنچہ و گل طرحِ دیگر اندازیم
بہ طوفِ شمع چو پروانہ زیستن تا کے زخویش ایں ہمہ بیگانہ زیستن تا کے

ابلیس کی مجلسِ شوریٰ کا تیسرا مشیر اس یہودی کی شرارت پر مسلسل پیچ و تاب کھا رہا ہے جس نے بندوں کو آقاؤں کے خیموں کی طنابیں توڑ دینے کے لیے اکسایا:۔

کیا بتاؤں کیا ہے کافر کی نگاہِ پردہ سوز
مشرق و مغرب کی قوموں کے لیے روزِ حساب
اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا طبیعت کا فساد
توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب

بندۂ مزدور سے اقبال کی ہمدردی کا سرچشمہ ان کی انسان دوستی ہی کے بطن سے پھوٹا تھا مگر اس کا ایک دلچسپ کرشمہ یہ بھی ہوا کہ اقبال نے انقلابِ روس کے بانی مبانی لینن کو خدا کے حضور میں کھڑا کر دیا۔ اتنا تو سبھی کو معلوم ہے کہ لینن نے مارکس اور اینگلز کے انقلابی فلسفے کو روس میں عملی شکل عطا کر کے، لوٹ کھسوٹ سے پاک ایک ایسے معاشرے کی بنیاد رکھی جس میں نہ کوئی بندہ تھا نہ کوئی آقا، اور جہاں محنت کش تاریخ میں پہلی مرتبہ خود اپنی تقدیر کے مالک بنے تھے۔ ظاہر ہے کہ لینن خود اپنی ذات سے بھی ٹھیٹھ مارکسی نظریات کا آوردہ و پروردہ تھا اور اس کو مذہب اور خدا پر بھی مطلق اعتقاد نہ تھا۔ مگر اس مسلّمہ حقیقت کے باوجود اقبال نے اس نظم میں لینن کو ایک نئے زاویے سے موحّد و مومن بنا کر پیش کیا ہے جس کا مطالعہ دلچسپ بھی ہے اور فکر انگیز بھی۔ اس نظم کے پہلے ہی شعر میں لینن قادرِ مطلق کی ربوبیت اور کلیت کی ثنا کرتا ہوا نظر آتا ہے :-

اے انفس و آفاق میں پیدا ترے آیات
حق یہ ہے کہ ہے زندہ و تابندہ تری ذات

اس نظم میں اقبال نے اردو شاعری میں پہلی مرتبہ ایک نئی تیکنیک کا تجربہ کیا ہے جس میں کسی مشہور تاریخی شخصیت کو ایک نئے سیاق و سباق میں اس طرح پیش کرتے ہیں کہ اس کا بنیادی تشخص بھی برقرار رہے اور وہ شاعر کے اپنے افکار و خیالات کا بھی ترجمان بن جائے۔ پروفیسر عزیز احمد اس کو لینن کے کردار کی وجدانی ترکیبِ مکرّر قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے کہ :-

"یہ ایک قسم کی ڈرامائی خود کلامی ہے جو براؤننگ کے اثر سے خالی نہیں۔ یہ لینن کے کردار کی وجدانی ترکیبِ مکرّر ہے۔ شاعر نے اپنی

دانست میں اس کے کردار کو مکمل کرنے کے لیے اس میں مذہبی
تصوریت کا وہ عنصر بھی شامل کر دیا ہے جس کے خلاف لینن نے
خود تمام عمر جہاد کیا۔"

(اقبال اور اسلامی اشتراکیت۔ مرتبہ خلیف رامے صفحہ ۱۰۶)

پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے مطابق مغربی ادب میں یہ تیکنیک بہتوں
نے برتی ہے مگر اردو میں اقبال سے پہلے کسی نے اس کا تجربہ نہیں کیا تھا۔ بدیہی
طور پر لینن اپنی زندگی میں خدائے واحد کی حمد و ثنا سے متعلق یہ کلمات کبھی نہیں
کہہ سکتا تھا مگر مرنے کے بعد جب بقول اقبال' اس نے حیات بعد الموت کے
عالم کو دیکھا تو اسے عذر و معذرت کی بھی ضرورت پیش آئی اور قادرِ مطلق پر اپنے
یقین کا اظہار کرنا بھی لازم آیا:۔

میں کیسے سمجھتا کہ تو ہے یا کہ نہیں ہے | ہر دم متغیر تھے خرد کے نظریات
آج آنکھ نے دیکھا تو وہ عالم ہوا ثابت | میں جس کو سمجھتا تھا کلیسا کے خرافات

جب لینن نے خود اپنی آنکھوں سے خدا کو زندہ و تابندہ دیکھ لیا تو اسے
انکار کی جرأت کیونکر ہوتی! اور اسی وقت اس پر اس حقیقت کا بھی انکشاف
ہوا کہ انسان وقت کے تسلسل میں جکڑا ہوا بندہ اور مجبورِ محض ہے جبکہ خدا زمانے کا
خالق بلکہ خود زمانہ ہے۔ اقبال نے ایک حدیثِ قدسی کے حوالے سے فرانس کے
مشہور فلسفی برگساں سے یہی بات کہی تھی۔ خدا اور اس کی مطلقیت کے اعتراف
کے بعد آخر لینن کی زبان پر وہ بات آ ہی گئی جو اس کے سینے میں اس وقت
سے متلاطم تھی جب سے اس نے دنیا کو چھوڑا تھا یعنی ہ کب ڈوبے گا
سرمایہ پرستی کا سفینہ؟ مگر اس سے پہلے لینن خدا کے سامنے اپنی شکایتوں کا
بھرپور اظہار کرنے میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھتا اور یہی اس نظم کا مرکزی

خیال ہے۔

اقبال نے اپنے زمانے کے مغربی سرمایہ داروں کی چیرہ دستی اور نوعِ انسانی کی مظلومیت کا ذکر اپنی نظموں میں بار بار کیا ہے مگر اس نظم میں خصوصیت سے ان کی لَے تیز ہوگئی ہے جس سے ایک طرف اقبال کے اپنے اندرونی اضطراب کا اندازہ ہوتا ہے اور دوسری طرف ان عوامل کی بھی نشاندہی ہوتی ہے جو ساری دنیا کو محض اپنے ذاتی مفاد کے لیے یرغمال بنانے پر تُلے ہوئے تھے۔ اقبال کے زمانے میں دنیا مشرق و مغرب میں بٹی ہوئی تھی۔ مشرق سادہ لوحی اور بے عملی کا نمونہ تھا جہاں برہمن بت خانے کے دروازے پر سوتا تھا اور مسلمان تہہِ محراب اپنی تقدیر کو کوستا تھا مگر کچھ کرنے کی سکت نہ اس میں تھی نہ اس میں ـــ اس بے عملی کا منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ اس سے زیادہ طاقتور قوموں نے اس کو محکوم بنا لیا اور اس کی ساری دولت کھینچ کر اپنے ملک میں پہنچا دی اور اس کو مادی و روحانی ہر لحاظ سے تہی مایہ کر دیا۔ دوسری طرف مغرب اپنی روشنیٔ علم و ہنر کو کسبِ زر اور مزید کسبِ زر کے لیے استعمال کر رہا تھا۔ سائنسی ایجادات و انکشافات سے بنی نوعِ انسان کی فلاح و بہبود مقصود نہ تھی بلکہ ان کی مدد سے نو آبادیات کا حلقہ وسیع کرنا اور ایشیا و افریقہ کے ممالک کو منصوبہ بند طریقے سے غلام بنائے رکھنا مقصود تھا۔ غالبؔ اگر بیسویں صدی میں ہوتے تو دیکھتے کہ اہلِ فرنگ کی جس دانش و بینش کے لیے انھوں نے ۱۸۵۵ء میں کہا تھا:۔

صاحبانِ انگلستاں را بنگر	شیوہ و اندازِ اینان را نگر
نغمہ ہا بے زخمہ از ساز آورند	حرف چوں طائر بہ پرواز آورند
تا چہ افسوں خواندہ از اینان کہ آب	دودِ کشتی را ہمی راندان بر آب

اُس نے بیسویں صدی میں آکر کیا رنگ اختیار کیا اور وہ کس طرح بنی نوع انسان کی ذہنی و روحانی ہلاکت کا سبب بن گئی ہے۔ اقبال کے دلِ دردمند نے مشرق و مغرب کے اس فرق کو بڑی شدت سے محسوس کیا اور انھوں نے بڑی بیچارگی سے کہا ؎

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق و مغرب کے میخانے
یہاں ساقی نہیں پیدا، وہاں بے ذوق ہے صہبا

"پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق" کی ابتدا ہی تنقیدِ مغرب سے ہوتی ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کے افکار میں اسے ایک مستقل موضوع کی حیثیت حاصل تھی :-

آدمیت زار نالید از فرنگ ۔۔۔ زندگی ہنگامہ برچید از فرنگ
پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق ۔۔۔ باز روشن می شود ایامِ شرق
در ضمیرش انقلاب آمد پدید ۔۔۔ شب گذشت و آفتاب آمد پدید
یورپ از شمشیرِ خود بسمل فتاد ۔۔۔ زیرِ گردوں رسمِ لادینی نہاد
مشکلاتِ حضرتِ انساں از وست ۔۔۔ آدمیت را غمِ پنہاں از وست
در نگاہش آدمی آب و گِل است ۔۔۔ کاروانِ زندگی بے منزل است

اقبال کے خیال میں اس دور کا المیہ یہی ہے کہ زندگی کا کارواں بے منزل ہو گیا ہے، اس اندھیرے میں روشنی کی کرن ان کو انقلاب روس میں نظر آئی۔ کم از کم اتنا تو ہوا کہ توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب ۔۔۔ لینن چونکہ اس انقلاب کا مرکزی کردار ہے اس لیے جب وہ مغرب کی زر پرستانہ سیاست اور سرمایہ دارانہ نظامِ حیات پر تنقید کرتا ہے تو یہ منطقی اعتبار سے صد فیصد درست اور مقتضائے فطرت کے عین مطابق معلوم

ہوتی ہے۔ پیامِ مشرق میں "موسیولینن صدرِ مملکت روسیہ" کے عنوان سے جو نظم ہے اس میں بھی کم و بیش انھیں خیالات کا اظہار کیا گیا ہے:

بسے گذشت کہ آدم دریں سرائے کہن
مثالِ دانہ تہہِ سنگِ آسیا بودست
فریبِ زاری و افسونِ قیصری خوردست
اسیرِ حلقۂ دامِ کلیسیا بوداست
غلامِ گرسنہ دیدی کہ بر درید آخر
قمیصِ خواجہ کہ رنگیں ز خونِ ما بوداست
شرارِ آتشِ جمہور کہنہ ساماں سوخت
ردائے پیرِ کلیسا، قبائے سلطاں سوخت

تعجب اس پر نہیں ہے کہ اقبال کی نگاہِ پردہ سوز، مغربی سیاست کے اس پہلو کو کس دراکی سے بے نقاب کر گئی، تعجب اس پر ہے کہ اقبال کے ہم عصر شاعروں میں کسی نے مشرق و مغرب کے اس تضاد کو نہ محسوس کیا اور نہ اس پر اظہارِ خیال کیا۔ حسرت، فانی، اصغر، صفی اور یگانہ کو تو چھوڑیے کہ یہ حضرات اپنی تغزل کی دنیا میں اتنے محو تھے کہ حالاتِ حاضرہ پر نظر ڈالنے کی ان کو فرصت ہی نہ ملی، ٹیگور جیسا نامور شاعر جو یورپ میں بھی گھوم چکا تھا اور حالاتِ حاضرہ سے بھی باخبر تھا، اپنے باطن کی دنیا میں اس قدر ڈوبا ہوا تھا کہ اپنے دور کی ان سرمایہ دارانہ ریشہ دوانیوں سے جن کا تعلق تمام عالمِ انسانیت سے تھا، نگاہیں چار کرنے کی جرأت نہ کر سکا، شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ برصغیر میں اقبال کی تنہا ذات تھی جس نے اپنی شاعری میں مغرب کو اس بیدردی سے ہدفِ تنقید بنایا اور بہ بانگِ دہل اعلان کر دیا:

ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جوا ہے
سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگِ مفاجات
یہ علم، یہ حکمت، یہ تدبّر، یہ حکومت
پیتے ہیں لہو، دیتے ہیں تعلیمِ مساوات!

اقبال کے ہمعصروں سے قطع نظر، اس زمانے میں بھی کتنے شاعر ایسے ہیں جو فرنگی مدنیت کی فتوحات کے ردِّ عمل کو اپنی شاعری میں پیش کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ اردو کے کئی شاعر لندن اور واشنگٹن میں رہتے ہیں جو ہندوستان و پاکستان میں رہنے والوں سے زیادہ دیارِ فرنگ کی ابلہ فریبیوں سے واقف ہیں مگر یہ سب یا تو داخلیت کی طرف سفر کرتے ہیں یا لکھنؤ اور دہلی کی گلیوں میں تخیّل کے گھوڑے دوڑایا کرتے ہیں۔ کیا یہ محض اتفاق ہے کہ عصری عالمی مسائل کی جانب شاعروں کا رویہ وہی ہے جو حافظ کا اپنے زمانے کے مسائل کی جانب تھا اور جس پر اقبال نے اپنے ردِّ عمل کا اظہار کرتے ہوئے کہا تھا:۔

ہوشیار از حافظِ صہبا گسار
جامِ او از باد اجل سرمایہ دار

یا پھر شاعر کی دنیا "صُمٌّ بُکْمٌ عُمْيًا فَهُمْ لَا يَرْجِعُوْنَ" کی عملی تفسیر بن گئی ہے۔

اس جملۂ معترضہ پر اظہارِ معذرت کیے بغیر میں اقبال کی تنقید مغرب کو ایک اور زاویے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں اور وہ اس طرح کہ اقبال ذہنی اعتبار سے خود مغرب کے پروردہ تھے۔ یہاں تک کہ قرآن کو جو ان کے تمام افکار و آرا کا سرچشمہ تھا، انھوں نے اپنے مغرب کے پروردہ ذہن سے سمجھنے کی کوشش کی۔ پھر یہ کیا بات ہے کہ آنکھوں کو خیرہ کرنے والے مغربی تمدّن پر تنقید کے لیے انھوں نے ایک ایسی شخصیت کو منتخب کیا جو خود مغرب کی لادین سیاست کی

نمائندہ تھی؟ کیا یہ ع بر زجاج دوست سنگِ دوست زن' والی بات تھی یا اقبال کے ذہن میں اس کے علاوہ بھی کچھ تھا۔ اس سوال کا جواب کسی حد تک اقبال کے زمانۂ آخر کی ایک مشہور نظم ابلیس کی مجلسِ شوریٰ میں ملتا ہے۔ مجلسِ شوریٰ میں ابلیس کا تیسرا مشیر اشتراکیت کے بڑھتے ہوئے سیلاب سے خبردار کرتا ہے تو چوتھا مشیر اس کا توڑ فسطائیت میں تلاش کرتا ہے مگر پانچواں مشیر پھر ابلیس کو مخاطب کرکے یہ اصرار کہتا ہے۔

گرچہ ہیں تیرے مرید افرنگ کے ساحر تمام
اب مجھے ان کی فراست پر نہیں ہے اعتبار
وہ یہودی فتنہ گر، وہ روحِ مزدک کا بروز
ہر قبا ہونے کو ہے اس کے جنوں سے تار تار
فتنۂ فردا کی ہیبت کا یہ عالم ہے کہ آج
کانپتے ہیں کوہسار و مرغزار و جوئبار
میرے آقا وہ جہاں زیر و زبر ہونے کو ہے
جس جہاں کا ہے فقط تیری سیادت پر مدار

گویا اقبال کا یہ پختہ یقین ہے کہ فرنگی مدنیت کا توڑ جس کے کمال کی حد محض برق و بخارات تک ہے' اشتراکی انقلاب میں پوشیدہ ہے اور یہی وہ قوت ہے جو مغرب کے 'بے چشمۂ حیواں ظلمات' سے نبرد آزما ہو سکتی ہے۔ مشرق کے پاس اس زہر کا تریاک نہ پہلے تھا نہ اب ہے کیونکہ:-

ضمیرِ مغرب ہے تاجرانہ ضمیرِ مشرق ہے راہبانہ
وہاں دگرگوں ہے لحظہ لحظہ یہاں بدلتا نہیں زمانہ

مشرق سے اقبال کو سب سے زیادہ شکایت یہی ہے کہ اس کے نوی شل

ہو چکے ہیں اور اس کا ضمیرِ حیات مردہ وافسردہ، وبے ذوق ہے۔ اس میں اتنی سکت کہاں ہے کہ بیاست افرنگ سے ٹکرلے سکے یا اس پر اثرانداز ہو سکے۔ اس لیے لامحالہ سیاستِ افرنگ سے ناگزیر تصادم کے لیے ان کی نگاہیں اشتراکیت کی طرف اٹھتی ہیں ؎

توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دوریٔ جنّت سے روتی چشمِ آدم کب تلک!

فکری اعتبار سے یہ مسائل کے حل کا علمی پہلو تھا مگر اقبالؔ اسی پر بس نہیں کرتے بلکہ وہ کشاں کشاں ہمیں اس کے نظریاتی پہلو تک پہنچا دیتے ہیں یعنی ؎

مزدکیت فتنۂ فردا نہیں، اسلام ہے

ہر شاعر کی طرح اقبالؔ کو بھی اپنی بنائی ہوئی یوٹوپیا میں رہنے کا حق حاصل ہے اس لیے ہمیں ان کے نظریاتی تضاد کو فراخ دلی سے انگیز کر لینا چاہیے۔ یہاں واضح کر دینا ضروری ہے کہ اقبالؔ مغربی تمدّن کے سخت مخالف ہونے کے باوجود مغربی افکار و علوم کے نہ صرف قائل تھے بلکہ دورِ حاضرہ کی تعمیر و ترقی کے لیے اس کو ناگزیر سمجھتے تھے۔ مدراس کے لیکچروں میں جو "ریکانسٹرکشن آف ری لیجس تھاٹ اِن اسلام" کے نام سے مشہور ہیں۔ انھوں نے واضح طور سے بیان کر دیا تھا کہ:-

*"The only course open to us is to approach modern knowledge with a respectful but independent attitude and to appreciate the teaching of Islam in the light of that knowledge, even though we may be led to differ from those who have gone before us."

(ہمارے سامنے صرف ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے کہ ہم علومِ جدیدہ کی طرف مؤدبانہ

مگر آزاد خیالی کا رویہ رکھیں اور اسلام کی تعلیمات کو بھی اسی کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کریں چاہے اس صورت میں ہمیں اپنے پیشروؤں سے اختلاف ہی کیوں نہ کرنا پڑے۔)

(بہ حوالہ "نشانِ منزل" از پروفیسر جگن ناتھ آزاد صفحہ ۱۷۹-۱۷۸)

مسلمانوں کے جامد تقلیدی رویوں کے خلاف اقبال کا یہ بہت بڑا اجتہاد تھا جس کی بازگشت آج بھی اسلام اور عصرِ جدید کے مباحث میں سنائی دیتی ہے۔

مغربی تمدن پر اقبال کی تنقید محض مشرق کی محکومی ہی کے حوالے سے نہ تھی، بلکہ اس کے جو نتائج سامنے آ رہے تھے اس سے خود مغرب کا اخلاقی زوال روزِ روشن کی طرح عیاں ہو گیا تھا۔

بیکاری و عریانی و میخواری و افلاس
کیا کم ہیں فرنگی مدنیت کے فتوحات
ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساسِ مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات

ان اشعار کی عملی تفسیر ان لوگوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھی ہے جو مغربی ممالک میں مختصر عرصے کے لیے بھی سیر و سفر کر چکے ہیں اور جن سے سفرناموں کے ذریعہ بھی کسی حد تک واقف ہیں۔ احساسِ مروّت وہاں کے معاشرے سے اس حد تک ختم ہو چکا ہے کہ ایک دوسرے کے دکھ درد میں شرکت تو کجا، ہمسایوں سے بھی رسمی کلمات کے سوا کوئی دوسری گفتگو نہیں ہوتی۔ خود ہمارے ملک کے بڑے شہر بھی احساسِ مروّت کے اسی فقدان کا شکار ہیں البتہ ہمارے دیہاتوں اور قصبوں یا چھوٹے شہروں میں جہاں ابھی مشینوں کی حکومت نہیں ہے، وہاں

دلوں کے زندہ رہنے کے سامان بھی باقی ہیں۔ مگر یہ سمجھ لینا چاہیے کہ اقبال جدید ٹکنالوجی کے خلاف نہیں تھے بلکہ اس غیر انسانی رویے کے خلاف تھے جس کے تحت مشین انسان کی خادم نہیں بلکہ مخدوم بن کر اس کی ذہنی اور روحانی قدروں کو کچل دیتی ہے۔ دیوندر اسر نے اقبال کا نام لیے بغیر لکھا ہے "مسئلہ بیروزگاری اور افلاس ہی کا نہیں، انسانی خصوصیات سے محروم ہونے۔ DEHUMINIZATION) کا بھی ہے لیکن ایک باشعور سماج میں ٹکنالوجی کا استعمال زیادہ روزگار بڑھانے کے لیے بھی کیا جا سکتا ہے اور مشینوں کے ذریعہ انسان کی خودی کو بھی بلند کیا جا سکتا ہے۔ جو لوگ مشینوں کی نکتہ چینی محض اس لیے کرتے ہیں کہ 'احساسِ مروت کو کچل دیتے ہیں آلات' وہ اس حد تک تو صحیح ہیں کہ 'ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت' لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ اگر سائنس اور مشینوں کا ارتقا نہ ہوتا تو ہماری بیشتر آبادی جانوروں اور حیوانوں کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوتی۔"

(ٹکنالوجی، امرت منتھن یا رقصِ شرر۔ مطبوعہ۔ آج کل دہلی۔ جولائی ۸۲ء)

انھوں نے باشعور سماج کی شرط لگا کر دراصل اقبال ہی کے نقطۂ نظر کی تائید کی ہے کیونکہ مہاجنی سماج میں تو یہ ممکن نہیں ہے کہ ذرائع پیداوار پر، جو ٹکنالوجی کے مرہونِ منت ہیں، باشعور افراد کا قبضہ ہو یا اس کا بالواسطہ مقصد ایک باشعور سماج کی تشکیل ہو۔ ہاں غیر طبقاتی سماج میں یہ ممکن ہے کہ مشین اور سائنس خودی کے ارتقا کا ذریعہ بن جائے مگر اب تک تو اس کے آثار نظر نہیں آتے۔ اس لیے مشینوں کی حکومت کے بارے میں اقبال کا احساس نصف صدی گزر جانے کے بعد بھی غلط نہیں معلوم ہوتا۔

نظم کے آخری حصے میں مستقبل کے امکانات کی طرف گریز اقبال کی

رجائیت پسندی کی دلیل ہے۔ مغرب کے گرگِ باراں دیدہ متفکر ہیں کہ میخانے کی بنیاد میں جو تزلزل آیا ہے اس پر کس طرح قابو پایا جائے کیونکہ مغرب کا چہرہ دن بدن پھیکا پڑتا جا رہا ہے اور اب نہ اس کو غازے کی سُرخی چھپا سکتی ہے نہ ساغر و مینا کی کرامات، مگر لینن کے اطمینانِ قلب کے لیے یہ کافی نہیں ہے وہ جلد سے جلد نتائج کا چہرہ دیکھنے کے لیے متفکر ہے جب ہی تو اس کے دل کا کرب قادرِ مطلق سے بیاختہ سوال کر اٹھتا ہے:-

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظر روزِ مکافات

مجھے کبھی کبھی یہ خیال آتا ہے کہ نظم کے آخری حصے میں وہ زورِ بیان اور بے ساختگی نہیں ہے جو اس نظم کے اولین سترہ اشعار میں ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ اقبال اشتراکیت کے غلبے سے اتنی دلچسپی نہیں رکھتے جتنی وہ سرمایہ دارانہ نظام کے خاتمے سے رکھتے ہیں۔ وہ انسانیت کی فلاح کے لیے اس سے زیادہ بھی کچھ چاہتے ہیں یعنی

لبالب شیشۂ تہذیبِ حاضر ہے مے لا سے
مگر ساقی کے ہاتھوں میں نہیں پیمانۂ الّا

نفی سے اثبات کا سفر اقبال کا محبوب موضوع ہے مگر یہ ایک الگ بحث ہے جس کو چھیڑنے کا یہ موقع نہیں۔

اس نظم میں جو آہنگ ہے وہ خارجی حالات کی عکاسی پر مبنی ہونے کے باوجود بڑا موثر اور دلنشین ہے۔ بظاہر اس کی وجہ یہی ہے کہ اقبال کی فکر نے

جذبے کی زبان پالی ہے اور لینن کی زبان سے اقبال کا بیان صرف ایک مشاہد کا بیان نہیں ہے بلکہ اس میں اس کی دردمندی اور دروں بینی دونوں شامل ہیں۔ یہ نظم ڈرامائی خودکلامی کی بھی ایک عمدہ مثال ہے اور لینن کے کردار سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہے۔ بعض اشعار تو ضرب المثل بن گئے ہیں مثلاً:۔

ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساسِ مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات

یہ علم یہ حکمت یہ تدبر، یہ حکومت
پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیمِ مساوات

چونکہ اس نظم میں غزل کا فارم اپنایا گیا ہے اور ردیف کی جگہ قافیے کا اہتمام کیا گیا ہے اس لیے اس کے آہنگ میں قافیوں کی مسلسل صوتی تکرار ایک خاص اہمیت رکھتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آیات سے مکافات تک کے بائیس اشعار ایک پہاڑی چشمے کی سی تندی و تیزی سے رواں دواں ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ پوری نظم میں کوئی قافیہ دوبارہ استعمال نہیں ہوا۔ نظم کا اختتام ایسے شعر پر ہوتا ہے جو آغازِ کلام سے نہ صرف مربوط اور ہم آہنگ ہے بلکہ کلائمکس کا منطقی نتیجہ بھی ہے۔ اس طرح آغاز، کلائمکس اور اختتام تینوں اجزاء میں ظاہری اور اندرونی ترتیب کی موجودگی سے اس کا پورا اسٹرکچر بے حد مضبوط اور مکمل ہوگیا ہے۔

نظم کے لفظی دروبست میں ایک پرشکوہ اور بلند آہنگ انداز شروع سے نمایاں ہے۔ عربی فارسی الفاظ اور تراکیب صرف معنویت کی ہمہ گیر ترسیل ہی کے لیے نہیں لائے گئے ہیں بلکہ ان سے نظم کی ظاہری ہیئت میں ایک بلند سطح برقرار

رکھنا بھی مقصود ہے۔ اقبال نے ایسی عربی فارسی تراکیب اور الفاظ بھی استعمال کیے ہیں جو ساری اردو شاعری میں شاذ ہی کسی دوسری جگہ نظر آئیں گے مثلاً "انفس و آفاق" جس سے نظم کا آغاز ہوتا ہے۔ آیات کا لفظ نشان اور نشانی کے معنی میں شاید ہی اردو کے کسی شاعر نے استعمال کیا ہو۔ بعد کے اشعار میں بھی خالقِ اعصار، نگارندہ آفات، درخشندہ فلزات، چشمۂ حیواں، مرگِ مفاجات اور روزِ مکافات وغیرہ ایسے ٹکڑے نہیں ہیں جن کو اردو کا طالبعلم لغت کے بغیر حل کر سکے۔ بظاہر یہ کوئی خوبی کی بات نہیں ہے کہ زبان کو اتنا بوجھل اور مغلق بنا کر معنی کی ترسیل کی جائے۔ مگر اقبال جس مفہوم اور جس نظریے کی ترسیل جس پرشکوہ انداز و آہنگ میں کرنا چاہتے تھے اس کے لیے عربی و فارسی کے ذخیرۂ الفاظ سے استفادہ ناگزیر تھا۔ اگر کوئی شاعر اقبال کے مفہوم کو سادہ و شیریں زبان نثر یا نظم میں ادا کرنا چاہے تو یقیناً اسے بڑی دقتوں کا سامنا کرنا پڑے گا۔ اور وہ تاثر تو ہرگز نہیں پیدا ہوگا جو اقبال کا مدعا تھا۔ میں سمجھتا ہوں کہ فارم اور ڈکشن کے لحاظ سے بھی یہ اقبال کی چند بہترین نظموں میں شمار کیے جانے کے لائق ہے۔

فیض کی علامت نگاری

اردو شاعری میں علامت کا تصور فارسی کا مرہون منت ہے۔ فارسی زبان کے شعراء علائم کے ہمہ جہت امکانات سے بخوبی واقف تھے اور اسی لیے ان کی شاعری میں علامتوں کا ایک جہانِ معنی آباد ہے ؎

خوشتر آں باشد کہ سرِ دلبراں
گفتہ آید در حدیثِ دیگراں

کہہ کر مولانا روم نے گویا علامت نگاری کو ایک ایسی سند عطا کر دی تھی جس نے فارسی زبان کے ہر دور کے شعراء کے لیے اسلوبِ شعر کا ایک معیار مقرر کر دیا۔ اردو غزلوں میں علامت نگاری کی یہی روایت ولی دکنی اور مرزا مظہر جان جاناں، سودا اور میر کے یہاں نظر آتی ہے۔ چونکہ اردو شاعری کا یہ ابتدائی دور تھا، اس لیے فارسی زبان کے مروّجہ علائم میخانہ، قفس، قاتل، رقیب، چمن، خزاں وغیرہ اور ان کے تلازموں سے نہ صرف کام چل جاتا تھا بلکہ ان کے اشعار میں معنویت اور تازہ کاری کی خوشبو بھی محسوس ہوتی تھی۔ مرزا مظہر جان جاناں کا یہ مشہور شعر ؎

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی اک شہر میں قاتل رہا ہے

اگر ایک طرف ان کے زمانے کے عمّال و حکّام کی خوں آشامی کی طرف اشارہ

کرتا ہے تو دوسری طرف محبوب کی عشوہ طرازیوں کی ایک طویل داستان اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ راجہ رام نرائن موزوں نے جب سراج الدولہ کی مرگ ناگہانی پر یہ شعر کہا تھا ؎

غزالاں تم تو واقف ہو، کہو مجنوں کے مرنے کی
دِوانہ مر گیا آخر تو ویرانے پہ کیا گذری

تو ویرانے، مجنوں، دیوانہ اور غزالاں کے تلازموں سے رمز و کنایے کے پردے میں ہندستان کی تاریخ کے ایک پورے باب کو سمیٹ لیا تھا۔ متاخرین میں سودا، میر اور درد بھی علامتوں کے تخلیقی امکانات سے واقف تھے مگر اس کا سب سے زیادہ خلاقانہ استعمال غالب کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ غالب نے مروجہ علائم سے بھی کام لیا اور نئی علامتیں بلکہ نئی زبان کی بھی تخلیق کی۔ کیونکہ پرانی زبان اور پرانے اسالیب ان کے تخیل کی وسعت اور ہمہ گیری کا ساتھ دینے سے قاصر تھے۔ ان کی شاعری سرد و گرم چشیدہ تھی۔ انھوں نے حال کے کرب کو بھی محسوس کیا تھا اور مستقبل کی پرچھائیاں بھی دیکھ لی تھیں اور وہ اپنی زندگی کے سارے تجربات کو نفیس و نادر علامتوں میں حل کر کے معنی کی ایک ایسی دنیا آباد کر گئے جس سے صرف نظر کر کے اردو شاعری کی تاریخ لکھی ہی نہیں جا سکتی۔ مومن اور ذوق کا میدان دوسرا تھا اس لیے ان کے یہاں عبارت کیا، اشارات کیا ادا کیا والی بات نظر نہیں آتی۔ غالب کے بعد اقبال پر نظر ٹھہرتی ہے جنھوں نے اپنے فلسفیانہ اور حکیمانہ خیالات کے ابلاغ و ترسیل کے لیے پرانی علامتوں کے ساتھ ساتھ بے شمار نئی علامتیں تخلیق کیں اور ان کا فنکارانہ استعمال کیا۔ شاہین، لالہ، خضر، عقاب، ابلیس، کلیسا، ملا وغیرہ اقبال کی ایسی علامتیں ہیں جن کے وسیلے سے اقبال نے معنی کے بے شمار امکانات کو بروئے کار لانے کی کوشش

کی ہے۔ اقبال کے ہمعصروں میں آرزو۔ صفی، سیماب، یگانہ اور ان کے فوراً بعد کے دور میں جوش، حفیظ، فراق، اختر شیرانی، وغیرہ کے یہاں علامتوں کا وہ پھیلاؤ نہیں ملتا جس سے شاعری ماورائے دگر نظر آنے لگتی ہے
ترقی پسند تحریک نے عوام تک براہ راست اپنی آواز پہونچانے اور ان کی انقلابی حسیتوں کو بیدار کرنے کے مقصد کے پیش نظر وضاحتی اور خطابیہ انداز بیان کو ترجیح دی اس لیے اس دور میں علامت نگاری کی لہریں کمزور ہیں تاہم مجاز، مسعود اختر جمال، وامق، مجروح، تاباں، جذبی اور جاں نثار اختر، منیر ہم گاہ گاہ علامت نگاری کے امکانات کو بھی آزماتے رہے۔ جبکہ سردار جعفری، کیفی، نیاز حیدر وغیرہ واضح اور براہ راست انداز بیان سے کام لیتے رہے۔ اس دور میں سب سے زیادہ جس شاعر نے علامتوں کے امکانات کو آزمایا وہ فیض احمد فیض ہیں۔ وہ اپنے دور کے سکہ رائج الوقت اسلوب سے متاثر نہیں ہوئے اور انھوں نے نہ صرف یہ کہ اپنے اسلوب اور لہجے کی انفرادیت اور شاعرانہ رمزیت پر اصرار کیا بلکہ انھوں نے فن کے تقاضے اور شاعری کے کارگہہ شیشہ گراں کی نزاکت کو جس طرح سمجھا اور اپنی شاعری میں جس طرح ان کو منعکس کیا اس میں وہ اپنے دور سے بھی آگے معلوم ہوتے ہیں۔

فیض کی شاعری میں جو تہہ داری اور معنویت ہے وہ بڑی حد تک ان کی علامت نگاری کی دین ہے۔ اس ضمن میں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ اس خاص دور میں علامت نگاری کا پودا پنجاب ہی کی سرزمین پر بارآور رہا۔ فیض کے ہمعصروں میں تاثیر، میراجی، ن۔ م۔ راشد، یوسف ظفر وغیرہ کے یہاں بھی علامتوں کا بڑا نگارنگ اور معنویت سے بھرپور نظام ملتا ہے مگر اس کی بہت دوسری ہے۔ میراجی نے جنسی ناآسودگی اور کرب کے اظہار کے لیے اساطیری

داستانوں اور دیومالاؤں سے علامتیں منتخب کیں اور ان کو شاعرانہ رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کیا جبکہ ن۔ م۔ راشد نے ایک بڑے کینوس پر علامتوں کے گل بوٹے کھلائے۔ ان کی طویل نظم "ایران میں اجنبی" علائم کے خلاقانہ استعمال کی ایک عمدہ کوشش ہے۔ فیض نے دورِ حاضرہ کی سیاسی اور طبقاتی کش مکش کو اکثر و بیشتر موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اپنے احساسات اور تجربات کے اظہار کے لیے انھوں نے اردو شاعری کی مروجہ اور قدیم علامات کو معنی کے نئے پیرہن میں بھی پیش کیا۔ اور نئی علامتوں کی تخلیق بھی کی۔ اول الذکر کو انھوں نے غزلوں میں برتا ہے اور ثانی الذکر کی شاہد ان کی اکثر نظمیں ہیں جن میں تجربات کی نئی جہتوں کے اظہار کے لیے انھوں نے علامتوں کے نئے پیکر استعمال کیے ہیں۔ اردو غزل میں رقیب، عدو، رہزن، بہار و خزاں، دار و رسن، جنوں، زنجیر زنداں، جیب و گریباں، ہجر و فراق، صبا، گلچیں، رند، محتسب، ناصح، مسیحا، بیمار، بسمل، اور اسی قسم کی صدہا علامتیں تقریباً تین صدیوں کے مسلسل استعمال سے اپنی تازگی کھو چکی تھیں اور علامت کے بجائے نشان بن گئی تھیں۔ فیض کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے انھیں فرسودہ علامتوں کو اپنے دور کے سیاسی اور معاشرتی کرب اور عصری حسیتوں سے اس طرح جوڑ دیا کہ ان کے اندر ایک نیا جہانِ معنی بیدار ہو گیا۔ انھوں نے غزل کی روایتی اور پرانی علامتوں کو نئے معنی پہنا کر اس طرح اپنی غزلوں میں پیش کیا کہ ایک طرف تو ان سے جدید ذہن کی آسودگی کا سامان پیدا ہوا تو دوسری طرف کلاسیکی غزل کے پرستاروں پر عالمِ وجد طاری ہو گیا۔ فیض کی غزلیں بہ یک نظر سودا اور میر کی غزلوں سے مختلف نہیں معلوم ہوتیں مگر ان کی علامتوں کا موجودہ سیاسی حالات کے پس منظر میں ادراک کرنے سے یہ حیرت انگیز انکشاف ہوتا ہے کہ پرانے پیمانوں میں مئے دو آتشہ

پھر کر فیض نے تازہ وارد ان بساط ہوائے دل کے لیے کرب و انبساط کا ایک جہان پر سوز و پر سرور آباد کر دیا ہے جس میں رنگینی و سنگینی، دردمندی و دلسوزی کے ہزار ہا جلوے نظر آتے ہیں۔

علامت نگاری کا رحجان یوں تو فیض کے یہاں شروع ہی سے نظر آتا ہے مگر زمانۂ اسیری کے کلام میں یہ میلان زیادہ مستحکم اور زیادہ وسیع ہو گیا ہے۔ زمانۂ اسیری کے حالات بھی کچھ ایسے تھے کہ انفرادی اور اجتماعی کرب کے اظہار کے لیے روایتی علامتوں کی صورت میں ان کو کچے سونے کا ایک بڑا خزانہ ہاتھ آ گیا تھا جس کو انھوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی آگ میں تپا کر کندن بنا دیا۔ قید و بند کی صعوبتیں اس زمانے میں اور شعراء نے بھی جھیلیں مگر آب نیساں کو گہر بننے کے لیے جس صدف کی تلاش تھی وہ فیض ہی کے یہاں ملا۔ فیض نے اپنے ذاتی کرب کو بھی اپنے عہد کے عام کرب کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں توانائی اور ان کے انداز بیان میں تونگری اور صلابت پیدا ہوئی۔ ورنہ علامت نگاری بذات خود کوہ بے ستوں سے جوئے شیر نہیں نکال سکتی۔ اس پس منظر میں فیض کے کچھ منتخب اشعار پر غور کرنا سود مند ہو گا۔

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن نہ تھی تری انجمن سے پہلے
سزا خطائے نظر سے پہلے عتاب جرم سخن سے پہلے

تنگ ہیں اگر حالات وہاں دل بیچ آئیں جاں نذر آئیں
دل والو کوچۂ جاناں میں کیا ایسے بھی حالات نہیں

ہاں جاں کے زیاں کی ہم کو بھی تشویش ہے لیکن کیا کیجے
ہر رہ جو اُدھر کو جاتی ہے مقتل سے گزر کر جاتی ہے

وہ جو اب چاک گریباں بھی نہیں کرتے ہیں
دیکھنے والو کبھی ان کا ہنر تو دیکھو

چمن میں غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

وہیں لگے ہیں جو نازک مقام تھے دل کے
یہ فرق دستِ عدو کے گزند کیا کرتے
گلوئے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آئے ترے سربلند کیا کرتے

ناموسِ جان و دل کی بازی لگی تھی ورنہ
آساں نہ تھی کچھ ایسی راہِ وفا شعاراں

اب احتیاط کی کوئی صورت نہیں رہی
قاتل سے رسم و راہ سوا کر چکے ہیں ہم

نہ سوالِ وصل نہ عرضِ غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

کرو کج جبیں پہ سرِ کفن مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرورِ عشق کا بانکپن پسِ مرگ ہم نے بھلا دیا

بے حرص و ہوا بے خوف و خطر اس ہاتھ پہ سر اُس کف پہ جگر
یوں کوئے صنم میں وقتِ سفر نظارۂ بامِ ناز کیا

تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گذری ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گذری ہے

ان اشعار میں فیض نے وہی علامتیں استعمال کی ہیں جن کی معنویت کثرتِ استعمال کے باعث ماند پڑ چکی تھی مگر فیض نے ان میں اپنے نطق و لب کا سحر و اعجاز اس طرح پھونکا کہ یہ سارے علائم تو جی اٹھے اور معنی کے ہزاروں چراغ روشن ہو گئے اور اس طرح فیض نے اردو غزل کو ایک نئی جہت سے روشناس کیا۔

فیض کی نظموں میں علامت نگاری اور پیکر تراشی کا عمل ذرا مختلف ہے نظموں میں انھوں نے شعری ضرورت اور ابلاغ و ترسیل کے تقاضوں کے پیش نظر بہت سی نئی علامتیں تخلیق کی ہیں مگر ان کی حیثیت انفرادی یا نجی علامتوں کی نہیں ہے (نجی یا ذاتی حیثیت کو شاعری میں ابھارنا یوں بھی فیض کے مزاج کے خلاف ہے) بلکہ ان میں اردو شاعری کے معروف اسالیب سے قربت کی بنا پر ایسی عمومیت بھی ہے جس سے قاری کو معنی کی تلاش میں حیران و سرگرداں نہیں ہونا پڑتا بلکہ نظموں کا مرکزی خیال ذرا سی توجہ سے قاری کے ذہن کی گرفت میں آجاتا ہے۔ فیض کی علامتی نظموں میں ملاقات تنہائی

شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں، ایرانی طلبا کے نام، اے روشنی کے شہر، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے، دو بچے، منتظر، ادر لہو کا سراغ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ان نظموں میں فیض نے نئی علامتیں استعمال کی ہیں اور ان کی تشکیل و تعمیر کے سلسلے میں فیض ان تمام تجرباتی اور مشاہداتی عمل سے گذرے ہیں۔ جن کا براہ راست تعلق ہماری تہذیب اور معاشرت کے گوناگوں پہلوؤں سے ہے اسی عمل سے ایک طرف ان نظموں میں ٹھہراؤ اور گمبھیرتا پیدا ہوئی ہے اور دوسری طرف معنی کے تہہ در تہہ اور نئے امکانات روشن ہوئے ہیں: "تنہائی" خود فیض کے اعتراف کے بموجب، اس ذہنی تجربے کی یادگار ہے جب فکر و عمل کی تمام راہیں مسدود ہو گئی تھیں اور تنہائی کا احساس ایک کابوس کی طرح، شاعر کے سارے وجود پر مسلط معلوم ہوتا تھا۔ ن۔م۔راشد نے نقش فریادی کے دیباچے میں تحریر کیا ہے کہ۔

"اس نظم کی کامیابی اس کی مجرد تاثیر میں مضمر ہے۔ اس نظم کی پشت پر شاعر کے ایک بے پایاں ذہنی تجربہ کا پتہ چلتا ہے"۔

"ملاقات" میں رات، شجر اور اس کے تلازموں سے فیض نے ایک خوبصورت اور جگمگاتی فضا تعمیر کی ہے جس میں شاعر کے جذباتی اور مشاہداتی تجربے، اور لفظوں کے پیچھے درد کی زیریں لہر، ذہن کو ایک نئے مرکزی خیال اور ایک بے نام حسیت سے روشناس کراتی ہے جس کا سراغ اُس سیاسی اور معاشرتی گھٹن میں ملے گا۔ جو اس پورے دور پر مسلط ہے

یہ رات اُس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے
مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے

گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
الجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سے، خامشی کے
یہ چند لمحے تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

اس پوری نظم میں علامتوں کے حسّی پیکر ایک مترنم آبشار کی طرح قاری کے ذہن پر گرتے ہیں اور اسے طمانیت اور آسودگی اور دلسوزی و دردمندی کی ایک نئی دنیا سے روشناس کراتے ہیں جس میں حال کے کرب کے ساتھ ساتھ مستقبل کی روشنی، زندگی میں اعتماد اور رجائیت کی لہر کو ابھارتی ہے۔ علائم کا یہی فنکارانہ استعمال "زنداں نامہ" کی ایک مختصر نظم "دریچہ" میں بھی ملتی ہے۔ اس نظم کے تعمیری فن، مرکزیت اور اظہارِ خیال کے ضبط و توازن کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر اس میں صلیب کی علامت اور اس کے تلازموں پر غور کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ علائم کے حسن کارانہ استعمال کا جو سلیقہ فیض نے برتا ہے وہ اس دور میں خال خال شاعروں ہی نے برتا ہوگا۔ گیارہ مصرعوں کی یہ مختصر سی نظم تخیل کے بے شمار امکانات کی راہیں کھولتی ہے۔

گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں
ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لیے
ہر ایک وصلِ خداوند کی امنگ لیے
کسی پہ کرتے ہیں ابرِ بہار کو قرباں
کسی پہ قتل مہِ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دو نیم

کسی پہ بادِ صبا کو ہلاک کرتے ہیں

ہر آئے دن یہ خداوندگانِ مہر و جمال

لہو میں غرق مرے میکدے میں آتے ہیں

اور آئے دن مری نظروں کے سامنے انکے

شہید جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں

صلیب سے مراد وہ سرمایہ دارانہ جبر و تسلط ہے جس کی چکی میں پس کر ابرِ بہار، مہتاب، سرمست شاخسار اور بادِ صبا سب ہلاک ہو جاتے ہیں مگر اس کے باوجود شہیدوں کے جسم کی طرح زندگی کا حسن بھی لازوال ہے جسے کوئی صلیب ہمیشہ کے لئے نگل نہیں سکتی۔ بات صرف اتنی ہی نہیں ہے بلکہ ماورائے خیال اس سے کہیں زیادہ ہے

فیض کی علامتیں اپنی انفرادی شان کے باوجود ایک تعمیمی طرز فکر بھی رکھتی ہیں جن سے قاری کو مسرت بھی حاصل ہوتی ہے اور بصیرت بھی کیونکہ بقول رابرٹ فراسٹ (پروفیسر آل احمد سرور کے حوالے سے) "شاعری مسرت سے شروع ہوتی ہے اور بصیرت پر ختم ہوتی ہے"۔ اگر فیض کی علامتوں میں یہ تعمیمی انداز نہ ہوتا تو قاری اُن سے مرعوب تو ہو جاتا مگر فیض کو وہ بے پناہ مقبولیت نہ حاصل ہوتی جو اس دور میں اقبال کے بعد انھیں کے حصے میں آئی۔ علامت نگاری دراصل بہت نازک فن ہے اور اس سے وہی شاعر کوئی عہدہ برآ ہو سکتا ہے جس میں غیر معمولی تخلیقی صلاحیت کے ساتھ ساتھ اپنے تہذیبی ورثے کا شعور بھی ہو اور وہ اپنے تجربات اور مشاہدات کو خونِ جگر میں حل کرنے کا ہنر بھی جانتا ہو۔ بصورتِ دیگر علامت نگاری ایک ایسا کابوس بن جاتی ہے جو شاعر کو بھی ہمیشہ غلطاں و پیچاں رکھتی ہے اور اس کے قاری کو بھی۔

اے روشنیوں کے شہر، ایرانی طلباء کے نام، شیشوں کا مسیحا اور لہو کا سراغ

بھی ایسی نظمیں ہیں جن میں فیض نے علامت نگاری کا بھی فنکارانہ معیار قائم رکھا ہے۔ ایرانی طلباء کی جدوجہد میں جب ان کے خون کے چھینٹے بھی شامل ہو گئے تو فیض نے ان کو اشرفیوں کی کھنک قرار دے کر ایک خوبصورت نظم تخلیق کی۔ جوانی کا کندن آنکھوں کے نیلم، جسموں کی چاندی، جھومر اور کنگن کے تلازموں سے اس نظم میں ایک ایسی فضا تخلیق ہوئی ہے جس میں شاعر کے جذبے اور شعور کی لہر ہر مصرعے میں دبی ابھرتی دکھائی دیتی ہے اور غیظ و غضب کی شدت کے بجائے ذہن کو غور و فکر پر آمادہ کرتی ہے۔ ممکن ہے بعض حضرات اس موقع پر لاؤ سلگاؤ کوئی غیظ و غضب کا انگار" کی ضرورت محسوس کریں مگر اس صورت میں ذہن پر وہ نقوش مرتسم نہیں ہو سکتے جو فکر و خیال کی نئی راہیں کھولتے ہیں۔ سرِوادیٔ سینا کی نظم "لہو کا سراغ" بھی علامتی ہیئت کی تازہ کاری کے لحاظ سے "ایرانی طلباء کے نام" کی ہم پلہ قرار دی جا سکتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ "ایرانی طلباء کے نام" ایک خاص حادثے سے متعلق ہے جبکہ "لہو کا سراغ" ایک تعمیمی موضوعِ سخن کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس نظم میں لہو کے سراغ کا ایک وسیع پس منظر ہے جس میں شیشہ و آہن کا ٹکراؤ اور اس کے نتائج کا المیہ تلازمی کو ہر مصرع میں دعوتِ فکر دیتا ہے۔

پکارتا رہا بے آسرا یتیم لہو
کسی کو بہرِ سماعت نہ وقت تھا نہ دماغ
نہ مدعی نہ شہادت حساب پاک ہوا
یہ خونِ خاک نشیناں تھا رزقِ خاک ہوا

فیض نے اپنی کئی نظموں میں رات اور سحر کی علامت بالترتیب موجودہ دور کے کرب، انتشار ——— اور مستقبل کے روشن امکانات کے لیے استعمال کی ہے مگر چونکہ یہ علامتیں ترقی پسند تحریک کے دورِ عروج میں کثرتِ استعمال سے اپنی تازگی اور توانائی کھو چکی تھیں

اس لیے ان میں وہ بلاغت اور معنویت مفقود ہے جو فیض کی ان نظموں میں ہے۔ جن میں انھوں نے نئی علامتیں استعمال کی ہیں۔ ایک ہی شاعر کے یہاں علامت نگاری کا یہ فرق اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ علامت نگاری کا تخلیقی استعمال سرتاسر شاعر کے جذبۂ و خیال، شعور و وجدان اور تجربات و مشاہدات پر منحصر ہے جس میں توازن و اعتدال کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

فیض ہمارے دور کے ایک بیحد باشعور اور صاحب فکر و نظر فنکار ہیں، انھوں نے شاعری میں نئی جہتیں پیدا کی ہیں اور ان کا کلام دورِ حاضرہ کا ایک معتبر اور قابلِ فخر ورثہ بن گیا ہے جس سے آنے والی نسلیں بھی صرفِ نظر نہیں کر سکیں گی۔

— —

فراقؔ کی شاعری میں

ارضیت اور ہندوستانیت

فراقؔ گورکھپوری ہمارے دور کے ان چند جینیئس شعرا میں تھے جن کی شاعری میں جذبے کی گرمی اور احساس کی توانائی کے ساتھ ساتھ فکر و نظر کی گہرائی اور گیرائی کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے۔ وہ اردو شاعری کے رنگ و آہنگ سے اداشناس، مغربی انداز فکر کے رنگ آشنا اور سنسکرت کی شاعری کے رسیا تھے۔ اس لیے فطری طور سے ان کی اپنی شاعری کے اجزائے ترکیبی میں یہ تینوں اثرات گنگا جمنا اور سرسوتی کے سنگم کی طرح گھل مل گئے ہیں اور اس طرح ان کی شاعری میں ایک ایسا آہنگ پیدا ہو گیا ہے۔ جو فراقؔ کا اپنا آہنگ ہے اور جس سے ان کے اپنے لب و لہجے کی ایک معین شناخت ممکن ہو جاتی ہے۔ ان کی غزلیں اردو شاعری کی کلاسیکی روایات سے تال میل رکھتے ہوئے بھی اپنی الگ پہچان رکھتی ہیں۔ ان کے طرز فکر میں ایک ایسی نرمی، ٹھہراؤ، رچاؤ اور سبک روی ہے۔ جو ان کے دیگر ہمعصروں سے ان کو متمیز بھی کرتا ہے اور ان کی آواز کو ایک حیات بخش انفرادیت بھی عطا کرتا ہے۔ فراقؔ کے لب و لہجے پر غور کیجیے تو وہ بہت مربوط، سڈول اور منجھا ہوا نظر نہیں آتا بلکہ کچھ اکھڑا اکھڑا سا، اٹل اور ناہموار معلوم ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ فراقؔ ڈھلی ڈھلائی اردو اور فارسی ترکیبیں، محاورے اور منضبط فقرے

کم استعمال کرتے ہیں اور گفتگو کی زبان یا نثر کی زبان کے ٹکڑے زیادہ۔ دوسری بڑی وجہ یہ ہے کہ فراق کے گوناگوں حسی اور جمالیاتی تجربے اتنے ہمہ گیر، پیچیدہ اور تہہ بہ تہہ ہوتے ہیں کہ وہ اکثر لفظ اور کبھی کبھی معنی کی گرفت میں بھی آنے سے انکار کر دیتے ہیں اور اشارات و عبارات کی قبا ان پر تنگ ہو جاتی ہے فراق اس صورت حال کو خود بھی محسوس کرتے ہیں جب وہ کہتے ہیں کہ:۔

"قادر الکلامی ایک طرح کا عجز بیان ہے کیونکہ ہر کیفیت یا خیال کے محدود منطقی پہلو کے علاوہ اُن کا ایک وجدانی پہلو ہوتا ہے جس کے لیے صراحت کے ساتھ ساتھ اشاریت کی بھی ضرورت ہوتی ہے اس اشاریت کو اپنے اشعار میں سمونا میرے خاص مقاصد شعری میں رہا ہے"۔

(کچھ فراق کے بارے میں۔ از نظیر صدیقی۔ شاہکار فراق نمبر)

واقعہ بھی یہی ہے کہ فراق صراحت سے زیادہ اشاریت کے اور روشنی سے زیادہ دھندلکوں کے شاعر ہیں ؎

پوچھ مت کیفیت ان کی نہ پوچھ ان کا شمار
چلتی پھرتی ہیں مرے سینے میں جو پرچھائیاں

فراق کا تخلیقی عمل انھیں چلتی پھرتی پرچھائیوں کو شعور کی گرفت میں لانے کا عمل ہے جس میں وہ کامیاب ہو جاتے ہیں تو شعر کندن بن جاتا ہے، ناکام ہوتے ہیں تو ان کی آواز بکھر جاتی ہے۔ فراق کی لمبی لمبی غزلوں میں جو رطب و یابس اور تکرار ہے وہ اسی عمل اور ردِ عمل کی پیداوار ہے۔ فراق کے اس لب و لہجے کا رشتہ اگر ایک طرف ان کی سوچ کے انداز اور ان کے افکار کی ہمہ گیری سے جڑا ہوا ہے تو دوسری طرف جن تہہ در تہہ جذبات کی تھرتھراہٹ اور اندیشہ ہائے دور دراز کی وسعت

کہ وہ لفظوں کی گرفت میں لینے کی کوشش کرتے ہیں ان بیچ اردو غزل کے مروجہ اسالیب اکثر ان کا ساتھ نہیں دے پاتے اور خود ان کو اپنا لفظی اور صوتیاتی نظام وضع کرنا پڑتا ہے جس کے نتیجے میں ان کے یہاں لفظی ارتباط اور ہم آہنگی کی کمی محسوس ہونے لگتی ہے مگر یہی فراق کی قوت اور توانائی بھی ہے اور اسی سے ان کے بیشتر اشعار میں جادو جگانے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً

تو ایک مقام ہے اشعار میں ہزار ہوا
اس اک چراغ سے لاکھوں چراغ جل اٹھے

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہو گئی ہے

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں
تم نے تو خیر بے وفائی کی

کہاں ہر ایک سے بار نشاط اٹھتا ہے
بلائیں یہ بھی محبت کے سر گئی ہونگی

چھڑتے ہی غزل بڑھتے چلے رات کے سائے
آواز مری گیسوئے شب کھول رہی ہے

فراق کی شاعری میں اردو کی کلاسیکی روایات کے زیر اثر عربی اور عجمی تصورات جا بجا عکس ریز ہیں مگر انھوں نے سنسکرت ادب کی رسماہٹ، ہندوستان کی ارضیت اور یہاں کے رنگا رنگ تہذیبی عناصر کو بھی اپنے اشعار میں جذب کرنے کی شعوری کوشش کی ہے اور اس کے مثبت نتائج بھی برآمد ہوئے ہیں۔ اس

بارے میں خود فراقؔ کا خیال یہ ہے۔

'میں اس حقیقت کو بہت اہمیت دیتا ہوں کہ اردو شاعری میں ہندستانی کلچر اور ہندوستانی مزاج کا غالب عنصر ہوتے ہوئے بھی اردو شاعری کو، فارسی، عربی اور دنیا کی دیگر زبانوں میں جو آفاقی کلچر کے عناصر ہیں انھیں ضرور جذب کر لینا چاہیئے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی چاہتا ہوں کہ اردو ادب و شاعری میں ہندوستانیت اور بلند ترین ــــ ہندوستانیت اسی طرح کوٹ کوٹ کر بھر دی جائے جس طرح جرمن ادب میں جرمنیت' روسی ادب میں روسیت' اور حجازی ادب میں حجازیت یا بھوبھوتی اور کالیداس' بھرتری ہری اور ٹیگور کی شاعری اور پریم چند کے ادب میں ہندوستانیت"۔

(غرضِ حال۔ شبنمستاں۔ از فراقؔ)

یہ رائے ایک بالغ نظر انسان' ایک معتبر شاعر اور ایک ذہین دانشور کی سوچی سمجھی رائے ہے جس سے کوئی صاحب نظر اور ایماندار شخص مشکل ہی سے اختلاف کر سکتا ہے۔ قابلِ اطمینان بات یہ ہے کہ فراقؔ نے اپنے اس نظریے پر خلوصِ دل سے عمل بھی کیا ہے کیونکہ یہ امر واقعہ ہے کہ فراقؔ کی شاعری میں جو حیات نقش خد وخال ابھرے ہیں وہ ہندوستانی تہذیب ہی کے بطون سے پھوٹے ہیں اسی لیے ان میں وہ رس جس بھی ہے جو سنسکرت کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے اور وہ نرمی اور گھلاوٹ بھی جو خاص ہندوستانی تہذیب کی دین ہے۔ فراقؔ اردو شاعری کے مزاج داں بھی تھے اور ہندوستانیت کے حقیقی عناصر کے ادا شناس بھی' اس لیے خود ان کو شاعری میں جب یہ عناصر خارجیت سے داخلیت کی طرف سفر کرتے ہیں تو اس میں ایک نئے موسم کی تازگی اور سرشاری بیدار

ہو جاتی ہے اور شعری جمالیات کا ایک نیا افق روشن ہو جاتا ہے۔

فراق کی شاعری میں ارضیت اور ہندوستانیت کی جو فضا ہے وہ صرف دیومالاؤں اور اساطیری داستانوں سے اخذ کردہ تشبیہات یا تلمیحات تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ اس کا اظہار ہندوستان کے موسموں، برساتوں، ہواؤں دھندلکوں، چاندنی راتوں، دریاؤں، پھولوں اور راگوں کے استعاراتی اسلوب اور ہندو فلسفۂ حیات کے خلاقانہ اظہار کے ذریعے معرضِ وجود میں آیا ہے۔ فراق کے یہاں حسن و عشق کا جو تصور ہے اور جس سے ان کے اشعار قوتِ نمو حاصل کرتے ہیں، اس میں بھی ہندو فلسفۂ حیات کا انداز نکھر بھرپور انداز میں جلوہ گر ہے۔ مثلاً عشق کے جنسی تصور کو ہندو فلسفے میں طہارت اور پاکیزگی کا درجہ حاصل ہے وہاں جنسی اعمال و افکار میں جمالیاتی ترفع کی رنگا رنگ صورتیں دیکھی اور دکھائی جاتی ہیں۔ فراق کی شاعری میں بھی جنس شجرِ ممنوعہ بن کر نمودار نہیں ہوتی، بلکہ لطافت کے اظہار کا وسیلہ بن کر ابھرتی ہے۔ اور جمالیاتی احساس کی تسکین کا سبب بنتی ہے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فراق کی شاعری میں وصل کے ترفع کی جتنی جہتیں ملتی ہیں اور انھوں نے جسمانی اتصال کی لطافت پر جن جن پہلوؤں سے اظہارِ خیال کیا ہے اس کی مثال اردو شاعری میں نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہے۔

بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:۔

> "فراق، حسن و جمال کے بولتی ہوئی روح کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں حسن اپنی جسمانیت کے باوصف، ایک روحانی پہلو بھی رکھتا ہے۔ فراق کے جمالیاتی احساس میں کثافت سے لطافت اور مادیت سے روحانیت کی حدیں جدا جدا نہیں ہیں۔"

(جوش اور فراق کا جمالیاتی احساس۔ گوپی چند نارنگ۔ مطبوعہ شاہکار)

فراقؔ نے اپنی شاعری میں ارضیت اور ہندوستانیت کے انھیں گوناگوں عناصر کو چمکانے اور ابھارنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ جس کی وجہ سے انکی غزل کا ذائقہ اوروں سے جدا اور ان کا طرزِ فکر منفرد نظر آتا ہے۔ جہاں وہ کامیاب ہوئے ہیں وہاں ان کے شعر نے مادرائیت کی حدوں کو چھو لیا ہے اور جہاں ناکام ہوئے ہیں وہاں ان کا لہجہ بھی اکھڑ گیا ہے۔ اور آواز بھی بے کیف ہو گئی ہے۔ اس ضمن میں

یہ زندگی کے کڑے کوس یاد آتا ہے
تری نگاہِ کرم کا گھنا گھنا سایہ
باغِ جنت پہ گھٹا جیسے برس کر کھل جائے
سوندھی سوندھی تری خوشبوئے بدن کیا کہنا
زلفِ شبگوں کی چمک، پیکرِ سیمیں کی دمک
دیپ مالا ہے سرِ گنگ و جمن کیا کہنا
سفید پھول زمیں پر برس پڑیں جیسے
فضا میں کیفِ سحر ہے جدھر کو دیکھتے ہیں
زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل
وہ رات ہے کہ کوئی ذرہ محوِ خواب نہیں
یہ تیرا شعلۂ آواز ہے کہ دیپک راگ
قریب و دور چراغ آج ہو گئے روشن
جو ہو سکے تو ادھر کو بھی راہ بھول پڑو
صنم کدہ کی ہوا کیا بڑی اداس ہے رات
وہ تیری نرم و دوشیزہ نگاہی دل نہیں بھولا
اٹھی جب جب نظر تیری نگاہِ اولیں نکلی

پاس رہنا کسی کا، رات کی رات
ایک اندازِ ترکمانی بھی

ہری بھری رگوں میں وہ چہکتا بولتا لہو
وہ سوچتا ہوا بدن، خود اک جہاں لیے ہوئے

ارضیت اور ہندوستانیت کی یہ فضا حسرت موہانی کے یہاں بھی ملتی ہے وہ بھی جسم و جمال یار کی خوبیوں کے ادا شناس اور حسن کی لمیاتی کیفیت کے مزاج داں ہیں مگر ان کی شاعری کی فضا گھر آنگن کی فضا تک محدود ہے جس میں سبز دوپٹے کی بہار اور پیرہن یار کے رنگینیوں میں ڈوب جانے کی انوکھی کیفیت جمالیاتی اہتزاز اور انبساط کے افق روشن کرتی ہے۔ فراق کو اپنی خانگی زندگی میں گھر آنگن کی فضا میسر نہ آئی۔ اس کی تلافی انھوں نے گرد و پیش کی دنیا، اور سماج کے مشاہدے، جنسی جذبے کے ادراک اور سنسکرت ادب کے شہ پاروں کے مطالعے سے کی۔ فراق کی رباعیات کا مرکزی موضوع عورت ہے مگر اس کے پس منظر میں ہندوستانی تہذیب و معاشرت کی مصوری فراق نے اس انداز سے کی ہے کہ تصور کے پر لگ گئے ہیں۔ اردو کے تقریباً سارے نقادوں نے "روپ" کی رباعیات کو اردو شاعری میں اضافہ قرار دیا ہے کیونکہ اردو شاعری اب تک اس سارے رنگ و آہنگ سے محروم تھی۔ ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری نے فراق کی رباعیات کی فضا کو شکنتلا کے ناٹک کی فضا بتایا ہے۔ بعض ناقدین کا یہ خیال چنداں قابلِ توجہ نہیں کہ فراق نے ان رباعیات کا مرکزی تصور بھرتری ہری، میرا بائی — کالی داس، تلسی یا سور داس سے لیا ہے۔ لیا ہوگا! مگر فراق نے اس کو اردو میں جس انوکھے اور اچھوتے انداز میں پیش کیا ہے وہ ان کا اپنا تخلیقی کارنامہ ہے، میرا بائی یا تلسی داس کا کارنامہ نہیں ہے۔ ان رباعیات کے موضوعات ہی میں

نہیں ان کی فضا اور ان کی لفظیات ہیں۔ جو تازگی اور خلاقیت ہے وہ اردو میں ارضیت کے تصور کو نہ صرف قوت نمو عطا کرتی ہے بلکہ اس کے ابعاد میں ایک نئے بعد کا اضافہ بھی کرتی ہے۔

ہندو فلسفۂ زندگی' مسلمانوں کو اپیل کرے یا نہ کرے مگر ہمارے طرزِ زندگی پر اس کے اثرات کی گرفت' ناقابلِ تردید ہے بقول اقبال ماہر:۔

"ہر مسلمان کے وجود کے نہاں خانے میں ایک ہندو بیٹھا ہے ہندوئیت کوئی مختلف عقائدی' مذہبی یا ملّی شے نہیں ہے۔ ہندوئیت ہندوستان کی دھرتی اور یہاں کے جغرافیائی ماحول کی ایک ناگزیر پیداوار ہے"

(فراق گورکھپوری از۔ اقبال ماہر مطبوعہ شاہکار)

فراق کی رباعیات میں جس طرزِ حیات کی تہیں کھلتی ہیں ان میں ایک مانوس فضا کی خوشبو ہے جو خالص ہندوستانی ہے اور یہاں کے جغرافیائی ماحول کی ناگزیر پیداوار مثال کے لیے یہ چند رباعیات دیکھئے:۔

لہروں میں کھلا کنول نہائے جیسے
دوشیزۂ صبح گنگنائے جیسے
یہ روپ' یہ رنگ' یہ گھلاوٹ' یہ نکھار
بچہ سوتے میں مسکرائے جیسے

دیوالی کی شام گھر پتے اور سجے
چینی کے کھلونے جگمگاتے لاوے
وہ روپ دتی' مکھڑے پہ اک نرم دمک
بچے کے گھروندے میں جلاتی ہے دیے

منڈپ کے تلے کھڑی ہے رس کی پُتلی
جیون ساتھی سے پریم کی گانٹھ بندھی
ہلکے شعلوں کے گرد، بھانور کے سمے
مکھڑے پہ نرم چھوٹ سی پڑتی ہوئی

کومل پد گامنی کی آہٹ تو سنو
گاتے قدموں کی گنگناہٹ تو سنو
ساون لہرا ہے مدھ میں ڈوبا ہوا روپ
رس کی بوندوں کی جھنجھناہٹ تو سنو

یہ نرم خیال چوڑیاں بجتی ہیں
بھیگی راتیں اداسیاں تجتی ہیں
دریا مکھڑوں کے امڈے آتے ہیں فراق
آئینۂ دل میں صورتیں سجتی ہیں

"روپ" کی ۲۵۱ رباعیات میں چند ایسی بھی ہیں جو بکھرا ہوا آرٹ کی بازگشت معلوم ہوتی ہیں، بعض رباعیوں میں عروضی سقم بھی ہے جس کی نشاندہی اثر لکھنوی مرحوم نے وضاحت سے کی ہے مگر ان رباعیوں کے مجموعی اثرات کے سامنے یہ چند خامیاں ناقابلِ لحاظ ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ فراق نے ان رباعیوں میں ہندی کے نرم کومل اور رسیلے الفاظ چُن چُن کر استعمال کیے ہیں۔ اُن لفظوں کے شعوری استعمال سے ایک طرف تو فراق ان فضاؤں کی رنگا رنگ مصوری کرنا چاہتے ہیں، جو "روپ" کی رباعیوں کے مرکزی خیال کی پروردہ ہیں، دوسری طرف وہ اردو شاعری میں ان

لفظوں کی کھپت کے امکانات کا کھوج لگانے کی بھی کوشش کرتے ہیں کہ وہ اس کے مزاج اور ماحول سے کہاں تک ہم آہنگ ہو سکتے ہیں۔ فراق کے اس تقص کا جواب تو وقت ہی دے گا مگر اس کے صوتی اور لسانی اثرات کم کم ہی سہی مگر اردو غزل میں اب بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔

غزل اور رباعیات کے علاوہ فراق کی بعض نظمیں خصوصاً جگنو اور ہنڈولہ ان کے ارضیت اور ہندوستانیت کے تصور کی بھرپور عکاسی کرتی ہیں مگر فراق کی کمزوری یہ ہے کہ ان کا سارا آرٹ غزل کی ریزہ خیالی کا آرٹ ہے جب وہ طویل اور مسلسل نظمیں کہنے کی کوشش کرتے ہیں تو اکثر ان کی آواز جامد اور سپاٹ ہو جاتی ہے حالانکہ وہ جس "بلند ترین ہندوستانیت" کو شعوری طور سے اپنی شاعری میں سمو لینا چاہتے ہیں اس کے لیے غزل کے بجائے نظم کا فارم موزوں ترین فارم ہے اور اسی لیے فراق اپنے خلوص نیت کے باوجود ہندوستانیت کے سارے روشن امکانات کو اپنی شاعری میں بھرپور طریقے سے ظاہر نہ کر سکے اور صرف چند کلیوں پر قناعت کر کے رہ گئے۔ حقیقت یہی ہے کہ فراق کی شاعری اور ساحری صرف غزل اور رباعیات ہی کے پیکر میں جلوہ گر ہوتی ہے اور انہیں سے فراق کی شاعرانہ خلاقی، مشاہدات اور تجربات کی وسعت اور رنگا رنگی اور جمالیاتی احساس کی تابناکی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور اس میں بھی شک نہیں کہ اس میدان میں فراق کی شخصیت قد آور اور ممتاز ہے وہ آج ہمارے درمیان نہیں ہیں مگر ان کے اشعار کی تازگی اور لالہ کاری دیر دیر تک فرسودہ ہونے والی نہیں ہے

آنے والی نسلیں تم پر رشک کریں گی ہم عصرو!
جب یہ دھیان آئے گا ان کو تم نے فراق کو دیکھا تھا

جدید غزل

(یہ مضمون ۱۹۶۷ء میں لکھا گیا تھا۔ جب سے اب تک جدید غزل کے خدوخال میں بڑی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں مگر اس زمانے کے رجحانات کے سمجھنے کے لیے یہ مناسب سمجھا گیا کہ اس مضمون کو جوں کا توں رہنے دیا جائے۔)

ادب اور شاعری میں جدید اور قدیم کے درمیان کوئی ایسی حدِ فاصل نہیں کھینچی جا سکتی۔ جو جغرافیائی حدود کی طرح واضح اور متعین ہو، تاہم میلانات، رجحانات اور اسالیب کی بنا پر اس کی افہام و تفہیم کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ اردو غزل میں ولی دکنی سے لے کر فراق اور ناصر کاظمی تک عہد بہ عہد جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ ان کا اندازہ لگانا کچھ دشوار نہیں۔ مرزا مظہر جان جاناں، میر مبارک آرزو اور شاہ حاتم کے مقابلے میں میر، سودا، اور درد نئے افکار و اسالیب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصحفی انشاء اور شاہ نصیر کے مقابلے میں غالب، مومن، ذوق، صہبائی، آزردہ اور شیفتہ یقیناً جدید ہیں۔ ناسخ اور آتش بھی اپنے پیشروؤں کے مقابلے میں نسبتاً جدید ذہن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ داغ، امیر، جلیل، تسلیم وغیرہ اگر انحطاطی دور کے شاعر ہیں تو حسرت، اصغر، فانی، جگر، یاس یگانہ، سیماب اور صفی نے اردو غزل میں نئے خیالات اور کسی حد تک عصری افکار و مسائل کو جگہ دی۔ اقبال نے اردو

غزل کو ایک نئی سمت و رفتار اور نئے رنگ و آہنگ سے روشناس کیا۔ ترقی پسند تحریک کے دوران غزل کو نئی آب و تاب اور فکر و نظر کے نئے افق ملے۔ فیض، مجروح، مجاز، جذبی، ساحر، تاباں وغیرہ نے کلاسیکی انداز بیان اور اسالیب کی پیروی کرتے ہوئے بھی اس میں مدح عصر کی روشنی بھر دی۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت کی تحریک شروع ہوئی اور اس کے ساتھ ہی غزل نے بھی نئی انگڑائی لی۔ نہ صرف موضوعات بلکہ اسالیب بیان اور طرز فکر کے اعتبار سے بھی جدید غزل نئی راہوں پر چل نکلی ہے۔ جدید غزل بنیادی طور سے شاعر کی اندرونی نفسیات و کیفیات کی آئینہ دار ہے۔ وہ حیات و کائنات کے مسائل سے براہ راست آنکھیں نہ ملا کر، اس کے رد عمل کو انسانی ذہنوں پر ہونے والے ارتعاش کی صورت میں ظاہر کرتی ہے جدید شاعری خارجی زندگی اور دنیا میں ہونے والے واقعات و حادثات کو شاعری کا موضوع تسلیم نہیں کرتی۔ بقول عمیق حنفی۔

> نئی شاعری کیفیات، تاثرات اور احساسات کی شاعری ہے۔ شاعر اپنے آس پاس سے کیسے متاثر ہوتا ہے اور تغیرات زمانہ اسکے احساسات اور جذبات کے نظام پر کس طرح اثر انداز ہو رہے ہیں، نئی نظم اس کا آئینہ ہے۔
>
> نئی شاعری مذہب، فلسفہ، سائنس، سماجیات اور سیاسیات وغیرہ سے د تو اثر قبول کرتی ہے نہ ان کی طرف رہنمائی کے لیے دیکھتی ہے بلکہ وہ بذات خود ایک فن اور فلسفہ ہے"۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ نظریہ پھر "ادب برائے ادب" کے فرسودہ نظریے کی طرف مراجعت ہے جو شاعرانہ تخلیق کا مقصد صرف اپنے خالق کی ذہنی آسودگی ہی نہیں ہے بلکہ وہ قاری اور سامع کے جمالیاتی ذوق کی تسکین اور ذہنی و روحانی انبساط اور بالیدگی

کا ذریعہ بھی ہے۔ شاعری اگر اس معیار کو نظر انداز کرتی ہے تو وہ دیوانے کا خواب بن کر رہ جائے گی۔ شاعر اور سامع کا رشتہ یونہی کافی کمزور ہو چلا ہے۔ ادب اور شاعری پر کتابیں جتنی تیزی سے شائع ہو رہی ہیں۔ پڑھنے والوں کا حلقہ اتنی ہی تیزی سے سمٹتا اور سکڑتا چلا جا رہا ہے۔ ابلاغ و ترسیل کا مسئلہ جو آج کل ایک سوالیہ نشان بن کر ہمارے سامنے کھڑا ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ جدید شاعری کے لیے باذوق قاری کہاں سے پیدا ہو۔ پہلے براہ راست انداز بیان کی وجہ سے شاعر اور قاری کے درمیان کوئی دیوار حائل نہ تھی۔ پھر جب علامت نگاری کا دور آیا تو چونکہ وہ کلاسیکی روایات سے جڑا ہوا تھا اس لیے وہ قاری کے جمالیاتی ذوق کی تسکین کی راہ میں حائل نہیں ہوا مگر اب جو نئی علامات کا اندھا دھند استعمال روایات سے کٹ کر ہو رہا ہے اور سامع سے نئی شاعری کو سمجھنے کے لیے ذہنی ریاضت کا۔ جو مطالبہ کیا جا رہا ہے وہ آخر کیوں اور کس لیے ؟ سامع یا قاری کو کیا غرض پڑی ہے کہ وہ ذہنی جمناسٹک کرے اور سمندر کو کھنگال کر موتیوں کی دید و دریافت کرے۔ بہر حال نئی غزل باوجود نئی علامات اور اسالیب بیان کے سننے والوں کو متاثر بھی کرتی ہے اور ذہنوں کو جمالیاتی انبساط کا احساس بھی عطا کرتی ہے۔ نئی غزل کا محور عام طور سے تنہائی کا المیہ، وجود کا بکھرنا، چہروں کی غیریت، ذات کا کرب، لفظ کی نارسائی۔ اور شکست خوردگی کی وہ فضا ہے جو زندگی کی شکست و ریخت سے پیدا ہوئی ہے ان احساسات کو ظاہر کرنے کے لیے جدید غزل نے جدید علامتیں بھی اپنائی ہیں جن میں سمندر، ریت، دشت، بگولے، پانی، باد سموم، جنگل، سانپ، گرد، دھوپ چہرہ، رات، صحرا، سڑک، آسیب، برف اور شجر وغیرہ علامتیں بار بار دہرائے جانے کی وجہ سے زیادہ نمایاں ہوئی ہیں یہ الفاظ اردو شاعری میں پہلے بھی استعمال ہوئے ہیں مگر جدید شاعری نے ان سے نئے معنی و مفہوم کی بازیافت کی ہے۔ جو

ایک مثبت اور قابلِ قدر عمل ہے ان الفاظ کا سرسری جائزہ لینے سے بھی یہ واضح ہو جاتا ہے کہ نیا ذہن منافقت سے خود کو قریب اور انسان کی بنائی ہوئی تہذیب و تمدن کی تشدد آمیز مغائرت محسوس کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ سائنس کی لائی ہوئی صنعتی زندگی کی پیچیدگیوں، ہولناکیوں اور مشینوں کے تعفن زدہ ہوئیں سے بھاگ کر اپنے وجود کی تہوں میں کھو جانا چاہتا ہے۔ وہ بھری پری دنیا میں بھی خود کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ یہاں تک کہ خود اس کے جسم کا حصار بھی اسے قید گراں معلوم ہوتا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور جب اس رویے کی توجیہ یہ کہہ کر کرتے ہیں کہ۔

> "جب بڑے شہروں کے جنگل میں کوئی اس گھات کو نہ پوچھے، جب مشین کی حکمرانی دل و دماغ کو کچل دے، پرانے عقیدے ساتھ نہ دیتے ہوں، جب ہر طرف رایوں، خیالوں، مذہبوں اور دلوں کا نیلام ہو رہا ہو تو ایک حساس ذہن جسے اپنی انفرادیت عزیز ہے، جو اپنی نظر کے ساتھ وفادار رہنا چاہتا ہے، تنہائی محسوس کرے تو کیا کرے۔"
>
> (مسرت سے بصیرت تک۔ صفحہ ۲۶۸)

تو وہ صدیوں کی پیدا کردہ تہذیبی اقدار اور انسان کی فطری تمدنی جبلت کو نظرانداز کر دیتے ہیں۔

جدید غزل، سکہ بند موضوعات کی شاعری اور ڈھلی ڈھلائی ترکیبوں اور بندشوں پر مبنی شعری اسالیب سے شعوری طور پر گریز کرتی ہے۔ اس کے بجائے اس نے طرزِ بیان کے ایسے نئے سانچے وضع کرنے کی کوشش کی ہے جو غزل کے کلاسیکی اندازِ بیان سے نمایاں اور مختلف ہیں۔ روزمرہ کی زندگی کے بہت سے ایسے عام الفاظ غزل میں شعوری طور سے داخل کیے جا رہے ہیں جن کو اب تک غزل کی سرحدوں میں گھسنے کی اجازت نہ تھی۔ بلاشبہ اس سے غزل میں تنوع اور وسعت پیدا ہوئی

ہے اور نئے امکانات واضح ہوئے ہیں۔ کلاسیکی شاعری میں غالب اور بعض دوسرے
شعرا کے یہاں بھی غزل میں نئے اور نامانوس الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے مگر انھیں
ٹکسال باہر ہی سمجھا گیا اور غزل کی زبان اپنے مخصوص دائرے ہی میں قائم رہی۔
بیسویں صدی میں اقبال نے پھر غالب کی روایت کو زندہ کیا اور غزل کو ایک جدید
زبان سے روشناس کرایا۔ جدیدیت کے پرستاروں نے اس رنگ کو اور شوخ
بنایا اور اظہارِ بیان کے نئے سانچوں کو مروّج کرنے کے عمل کو ایک تحریک کی صورت
دے دی۔ ان کی پندرہ سالہ (۱۹۷۶ء تک) کوششوں نے برگ و بار لانا شروع کر دیا ہے
اور یہ طرز اب قبولِ عام کی راہوں پر گامزن ہے اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ شعرا بھی جو
نظریاتی طور سے جدید شاعری کے فلسفے سے اتفاق نہیں کرتے، رموز و علائم کے نئے
سانچوں کو اپنی شاعری میں داخل کرنے لگے ہیں۔ جاں نثار اختر اور غلام ربانی تاباں
کی تازہ شاعری اسالیب کے نئے رجحانات کی آئینہ دار ہے۔ تاہم یہ کام اتنا آسان
نہیں جتنا یہ بظاہر نظر آتا ہے۔ بقول احمد ندیم قاسمی:۔

> "مروجہ الفاظ کو نئے معنی کا سرمایہ بخشنا یا غیر مانوس الفاظ کو شعری زبان
> سے متعارف کرانا شاعر کی قوتِ گویائی کی کڑی آزمائش ہے اگر شاعری
> کا مدعا یہ ہے کہ وہ الفاظ کے نئے مفاہیم کی مدد سے باذوق قاری کے
> ذہن کو زیادہ آسودہ کر سکے تو اس کی جدت پسندی ایک تعمیری اور
> ارتقائی کردار ادا کرتی ہے۔"

نئے اور نامانوس لفظوں کی کارفرمائی مسلّم مگر اس کا کوئی معیار بھی ہونا ضروری
ہے۔ جدید غزل میں جو یہ افراط و تفریط کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے وہ سلامت روی
اور شائستگی دونوں کے برعکس ہے۔ اس معاملے میں احتیاط سے قدم اٹھانے
کی ضرورت تھی۔ یوں بھی نئے تجربوں کی آڑ میں بہت سی بے اعتدالیاں غزل میں

در آئی ہیں۔ چونکہ جدید شعراء میں روایت شناسی اور خود احتسابی، دونوں کی کمی ہے اور نقاد اس خوف کی وجہ سے بے اعتدالیوں کی گرفت نہیں کرتے کہ مبادا ان پر کم فہمی کا الزام نہ لگ جائے۔ اس لیے یہ سلسلہ بے روک ٹوک چل رہا ہے۔ غالب نے جب یہ کہا تھا ؎

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں
مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں

تو انھوں نے مہمل گوئی کی ایک مثال پیش کی تھی، مگر آج کل اس قسم کے مہمل اشعار کو تجریدی آرٹ کا نمونہ سمجھا جا رہا ہے۔ چند مثالوں سے یہ بات مزید واضح ہو جائیگی۔

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہو گئی
— ندا فاضلی

میں شہر خوار دل کے ہمراہ کھیتوں میں پہونچا
یہ دیکھنے کہ ادھر کتنے لوگ آتے ہیں
— بشیر بدر

چلنے لگے خلاء میں ہواؤں کے نقش پا
سورج کا ہاتھ شام کی گردن پہ جا پڑا
— نامعلوم

شکر ہے لاہوری
اس لیے ہے یہ شکر
— محمد علوی

جسم سے پیرا اٹھا یہ گھوڑی کھالیں ادھیڑ
خون لگی جھاڑ دے پھر ان ہڈیوں کی گرد جھاڑ
— رشید افروز

حمام کے آئینے میں شب ڈوب رہی تھی
سگرٹ سے نئے دن کا دھواں پھیل رہا تھا
عادل منصوری

تاہم جدید غزل میں یہی سب کچھ نہیں ہے جس کی مثال اوپر گزر چکی، جن شعراء نے جدیدیت کو محض فیشن کے طور پر قبول نہیں کیا انھوں نے نئے اسالیب بیان کے ساتھ نئے اور اچھوتے تجربوں کو بھی غزل میں سمونے کی کوشش کی ہے میں اسے جدیدیت کا بڑا کارنامہ سمجھتا ہوں کہ اس نے روایتی مضامین حسن و عشق اور اخلاق و تصوف سے پیچھا چھڑا لیا ہے اور زندگی کی نفسیات اور فرد کی اندرونی تہوں کی آشنائی کو نئی غزل کا خاصہ بنا دیا ہے۔ اب اس میں زندگی کے ایسے تجربے بھی بیان کیے جانے لگے ہیں جنھیں شاعری کی دنیا میں ناقابل اعتنا سمجھا جاتا تھا۔ ترقی پسند تحریک نے غزل میں رد ج عم کو سمو کر ایک بے مثل کارنامہ انجام دیا ہے۔ نئی غزل اپنے اندرون کا سفر کر کے بھی تابناک رہ سکتی ہے اور فکر و نظر کے نئے افق روشن کر سکتی ہے۔ افراط و تفریط تو ہر نئی تحریک کا مقدر ہوتی ہے یا بن جاتی ہے مگر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جب گرد چھٹتی ہے۔ اور مطلع روشن ہوتا ہے تو کھرے کھوٹے کو پہچاننے اور الگ الگ کرنے کا کام آسان ہو جاتا ہے۔ ابھی جدید غزل پر حکم لگانا قبل از وقت ہے مگر یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ ترقی پسند تحریک اور جدیدیت میں نظریاتی بُعد کے باوجود غزل کے فکری ارتقاء اور نامیاتی عمل کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ جدید غزل کے چند منتخب اشعار سے اس خیال کی مزید وضاحت ہو سکے گی۔

وہاں اچھال کے پھینکا تھا موجِ دل نے مجھے
جہاں سے خلق بھی غائب تھی اور خدا بھی نہ تھا
ظفر اقبال

ناگاہ اپنے سر پہ وہ دیوار گر پڑی
بیٹھا تھا ایک عمر سے جس کی پناہ میں
ظفر اقبال

دن ڈھل چکا تھا اور پرندہ سفر میں تھا
سارا بدن لہو کا رواں مشتِ پر میں تھا
وزیر آغا

ایک بے چہرہ سی مخلوق ہے آگے پیچھے
آئینو! دیکھو مجھے مسخ ہوا ہوں میں بھی
راج نرائن راز

چھتیں تھیں بند دھواں اٹھ کے پھیلتا کیسے
ہوا نہ تھی تو اکیلا شرارہ کیا کرتا
شمس الرحمٰن فاروقی

نہ اب ہے آب میں موتی، نہ خاک میں سونا
مری طرح ہوئے خالی یہ بحر و بر بھی کیا
بانی

دیوارِ ہجر پر تھے بہت صاحبوں کے نام
یہ بستیٔ فراق بھی شہرت سرا ملی
ساقی فاروقی

میں کہ خوش ہوتا تھا دریا کی روانی دیکھ کر
کانپ اٹھتا ہوں گلی کوچوں میں پانی دیکھ کر
شہزاد احمد

بسمل کے تڑپنے کی اداؤں میں نشہ تھا
میں ہاتھ میں تلوار لیے جھوم رہا تھا
عادل منصوری

بنا رہا ہوں ہر اک رخ سے شام کا منظر
پڑا ہے ڈوبتے رنگوں سے واسطہ مجھ کو
ممتا زراشد

وقت کے ذہن میں شاید مرا خاکہ ہی نہیں
اک خلا ہوں کہ تعین مرا ہوتا ہی نہیں
غلام مرتضیٰ راہی

وہ خشک ہونٹ ریت سے نم مانگتے رہے
جن کی تلاش میں کئی دریا گزر گئے
بشیر بدر

پتھروں کا خوف اس کی جان کا دشمن ہوا
کون پوچھے کیوں لگائی اس نے شیشوں کی دکاں
پرکاش نکری

صحرا میں اگر اتھا کہیں سے جو برگ سبز
اس کو بھی ساتھ اپنے اڑا لے گئی ہوا
محسن زیدی

وقت بے وقت دستکوں کا ہجوم
اور کیا مجھ کو میرا گھر دے گا
محمد احمد رمز

جلوسِ وقت کے پیچھے رواں ہیں ایک لمحہ
کہ جیسے کوئی جنازہ کسی برات کے ساتھ
محمود سعیدی

قریب ماہ سے آگے نکل رہے ہیں لوگ
خلاء میں ڈوب کے چلتا ہے چل رہے ہیں لوگ
باقر مہدی

فصیلِ جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں
حدودِ وقت سے آگے نکل گیا کوئی
شکیب جلالی

چار سو ہیں سرد چٹانیں، نکیلی سنگلاخ
ہر طرف بیزار لگتا ہو اندھیرا آسماں
مظفر حنفی

ہوا کرے گی تعاقب کہاں تلک میرا
کہ مجھ پہ ختم ہے لمحوں کا سلسلہ آخر
عتیق اللہ

ان اشعار کے سرسری مطالعے سے بھی پتہ چلتا ہے کہ جدید غزل زندگی کی نئی راہوں کی دید و دریافت میں سرگرداں ہے۔ اسے ایک ایسے آئینے کی تلاش ہے جس میں زندگی اپنی ساری پیچیدگیوں اور فتنہ سامانیوں کے ساتھ منعکس ہو سکے۔ تاہم گرمیِ اندیشہ اور نشاطِ تصور سے اس کا دامن خالی ہے۔ جس کی وجہ سے وہ کسی حد تک یک رخی ہو گئی ہے وہ پورے آدمی کو دریافت تو کرنا چاہتی ہے۔ مگر بدقسمتی سے اس کی آنکھیں اندر کی طرف کھلتی ہیں کیونکہ وہ زندگی کے خارجی مظاہر سے خوف زدہ ہے۔ اس میں ارس جس، تنوع اور رنگا رنگی بھی بہت کم ہے

اظہار کے لیے نئے سانچوں کی تلاش میں وہ کہیں کہیں کھردری اور بے کیف بھی ہو گئی ہے مگر چونکہ وہ تشکیل کی منزلوں میں ہے اس لیے توقع کی جانی چاہیئے کہ آگے چل کر اس میں توانائی بھی پیدا ہوگی اور نکھار بھی آئے گا۔

جدید غزل کی فکری اساس

جدید غزل کی شناخت آسان ہے مگر معنی و مفاہیم کے لحاظ سے اس کے حدود کا تعین مشکل۔ اس میں بھی بہت سے فکری دھارے ایک دوسرے سے گڈمڈ نظر آتے ہیں۔ مگر جدید غزل کا ڈکشن اور لب و لہجہ اپنی شناخت کے لیے کسی خارجی یا داخلی مدد کا محتاج نہیں۔ جدید غزل جدید ہی ہے اور کسی نقاد کو یہ خدشہ نہیں کہ کلاسکی غزل سے اس کی الگ شناخت کوئی مسئلہ ہے۔

جدید غزل کی ابتدا اگر ۱۹۶۰ء سے مان لی جائے تو ۱۹۸۵ء اس کی سلور جبلی کا سال ہے۔ اس چوتھائی صدی کے عرصے میں اس دریا میں فکر و خیال کے کتنے دھارے آن ملے ہیں اس کا مطالعہ غالباً سعی رائگاں نہ ہوگا۔

جدید غزل کے ابتدائی دس پندرہ سال کا مطالعہ بہت دلچسپ بھی ہے اور معنی خیز بھی کیونکہ یہی اس کی اٹھان کے دن تھے اور یہی جدید شاعروں کی بے سمت چھلانگوں کے دن بھی۔ اس دور میں اگر ایک طرف غزل میں مجرد خیالات اور نامانوس علائم کو کثرت سے جگہ ملی تو دوسری طرف مہمل اور بے سر و پا باتیں بھی کثرت سے در آئیں جن کا جواز اندھی سمتوں میں ان دیکھی چھلانگ لگانے کے سوا کچھ نہ تھا۔ اینٹی غزل

اس کے علاوہ تھی۔ ندا فاضلی، محمد علوی، عادل منصوری اور بشیر بدر وغیرہ جس طرح نئی غزل کے اسٹیج پر کھل کھیلے، وہ داستانِ پارینہ سہی، مگر جائے عبرت ضرور ہے۔

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہو گئی
ندا فاضلی

بس کے کیو میں تھک گئے گر لے کے ٹڈی کے پاؤں
اپنے سر کو اب کرنوں کس پر سوار
باقر مہدی

گاڑی نے سیٹی بھی نہیں بجائی
آواز کا پاؤں کٹ گیا بھی
عادل منصوری

بجیں ریل کی سیٹیاں دیر تک
رہا دیر تک دل میں ڈر ریل کا
محمد علوی

رہے کرسیوں پر بھکتے بدن
مگر ٹیبلوں کا یہ حصہ نہ تھا
پرکاش فکری

چہرے پر کیلے کے چھلکے بھی ماریں
بلّے سے چھٹے اگر گیند گھوم جائے
بشیر بدر

مگر اسی دور میں سنجیدگی کے ساتھ غزل میں نئے خیالات، نئی علامتوں کے پیکر میں پیش کرنے کی کوشش بھی جاری تھی ہر چند ان نئے خیالات کی جڑیں زمین میں پیوست نہ ہو کر، خلاؤں میں تیر رہی تھیں مگر روایتی غزل کی سکہ بند شاعری کے مجلس میں تازہ ہواؤں کا عمل دخل کچھ کم خوشگوار نہ تھا۔ ناصر کاظمی سے قطع نظر بھی جن کی خلاقیت اور فکری بلندی میں کلام نہیں (مگر ان کو فراق سے ٹکرانے یا فراق سے بڑا شاعر ثابت کرنے کی مضحکہ خیز کوشش بھی ناقابلِ التفات ہے) اس دور میں درجنوں سنجیدہ غزل گو شعرا ہونے نہ صرف اپنا تشخص منوایا بلکہ ان کے توسط سے غزل

میں کچھ نئے امکانات بھی روشن ہوئے۔ ان شعراء میں منیر نیازی، شکیب جلالی بانی، کمار پاشی، ظفر اقبال، ساقی فاروقی، زیب غوری، شہزاد احمد، سلطان اختر مظہر امام، بشیر بدر، ماجد الباقری، شاہد کبیر اور باقر مہدی کے نام قابل ذکر ہیں اور ان شعراء کے تجزیۂ خیال کی مثالیں اس طرح ہیں۔

دریا نے زرد سانس لیا جس نواح میں
برسی ہوئی گھٹا ہے دھنک ہار اس طرف

ظفر اقبال

بے منظری کا زہر جو آنکھوں میں بھر گیا
میرے سفر کو اور بھی دشوار کر گیا

کمار پاشی

مفر کہاں ہے صداؤں کے سنگریزوں سے
تماش بیں ہے بشر ٹوٹتی چٹانوں کا

شاہد کبیر

دیوار ہجر پر لکھے بہت صاحبوں کے نام
یہ بستیٔ فراق بھی شہرت زدہ ملی

ساقی فاروقی

دم نجات بس اک جنبش ہوا میں تھا
کہ نقش آب کو ٹھہرا دیا بدن اس کا

زیب غوری

سمندروں سے گہر کب کے ہو گئے ناپید
تمہارے ساتھ ہیں گہرائیوں میں اترا بھی

مظہر امام

جانے کس خواب کا سیال نشہ ہوں میں بھی
اجلے موسم کی طرح ایک فضا ہوں میں بھی

راج نرائن راز

پاگل سی اک صدا کسی اجڑے مکاں میں تھی
کھڑکی میں اک چراغ بھری دوپہر میں تھا

وزیر آغا

آکر گرا تھا ایک پرندہ لہو میں تر
تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر

شکیب جلالی

پھر سنگ رہے تھے کوئی نقش پا نہ تھا
اپنا شریک غم کوئی اپنے سوا نہ تھا

ممتاز راشد

نہ گرد ہے نہ گلستاں، نہ خواب ہیں نہ خدا
کوئی نہیں ہے اسی وہم کا گماں ہوں میں

ظفر اقبال

جدید غزل کا یہ پہلا اور ابتدائی دور، ایک تجرباتی دور تھا اس لیے اس میں افراط و تفریط کے کرشمے بھی بہت نظر آتے ہیں، ایک ہی شاعر کے یہاں اگر کہیں تمسخر ہے تو کہیں سنجیدگی سے عصری حسیت کو گرفت میں لانے کی کوشش۔ نئی امیجری نے کہیں اس کو رسوا کیا ہے تو کہیں سنوارا بھی ہے۔ ان میں جن لوگوں کے یہاں زود رنگی کے بجائے پختگی اور ہمہ جہت سنجیدگی ہے ان میں سے بعض نئے علائم کے بوجھ تلے دب سے گئے ہیں تو بعض شعراء نے انہی علائم کے وسیلے

سے زندگی کے گوناگوں حسی اور نفسیاتی مظاہر کو آشکار بھی کیا ہے۔ اس دور کے جدید غزل گو شعراء میں سے کچھ تو ترقی پسند مصنفین کی صفوں سے کٹ کر آئے تھے، جیسے خلیل الرحمن اعظمی، باقر مہدی اور مظہر امام وغیرہ اور کچھ خود اپنے عہد کی پیداوار تھے اور نوکلاسیکی شاعری یا حلقۂ ارباب ذوق کی راہوں سے جدید غزل کے میدان میں اترے تھے۔ پھر یہ بھی ہوا کہ جدیدیت کے بعض خود ساختہ اماموں نے جدید غزل کو سوچی سمجھی لائنوں پر ترویج دینے کی کوشش کی اور جہاں جہاں موقع ملا مبتدیوں کو سبقاً سبقاً ورنہ اپنی غزل کو بطور ماڈل پیش کر کے جدید غزل گو شعراء کو اپنی پیروی کرنے کی ترغیب دی مگر ان کی یہ کوشش صرف جزوی طور سے ہی کامیاب ہوئی ورنہ جدید غزل کا دریا جب ایک مرتبہ بہہ نکلا تو پھر اس کے بہاؤ پر کسی کا اختیار نہ رہ گیا اور اس وقت نئی غزل جو برگ و بار لا رہی ہے ان سے ان امامانِ فن کو یقیناً مایوسی ہوئی ہوگی۔

اس دور کی غزل میں عصری حسیت کا فقدان بالکل واضح ہے۔ ممکن ہے ادب میں ترقی پسندی کے ردِ عمل کے طور پر نئے شاعروں نے صرف ان موضوعات کو اپنایا ہو جن کا تعلق کلیتاً انسان کے داخلی احساسات سے ہو۔ تنہائی، ذات کے اندرون کا سفر، بیزاری، کلبیت، انتشار، لاتعلقی، خوف، آسیب زدگی، لاشعور کا بحران وغیرہ اس دور کے کلیدی موضوعات تھے اور ان کا تصنع بھی بہت جلد آشکار ہو گیا۔ امریکی معاشرے میں جہاں سے یہ موضوعات درآمد کیے گئے تھے ان کا کچھ جواز ممکن ہے مگر ہمارے عہد کے ہندستانی معاشرے میں ذات کا بحران محض فرضی ہے۔ جس طرح قدیم شعراء شعر گوئی کے لیے تصوف کو رنگا رکھتے تھے جبکہ وہ اندر سے صوفی تھے نہ تصوف کے رمز شناس اسی طرح جدید شعراء نے ذات کے بحران کو برائے شعر گفتن ساتھ لگا لیا جس کا نہ کوئی جواز تھا نہ کوئی حقیقت، امریکی ادیب اے، ایلورز نے امریکی معاشرے میں ذات کے بحران

کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے

"ان تمام باتوں پر مستزاد یہ کہ جب امریکی فن کار نے ہر چیز کو معاملۂ اندرون خانہ بنانا شروع کر دیا اور فطرت اور معاشرہ، فنون اور زندگی، آپس کے میل جول اور رشتے ناطے بلکہ باہر کے ماحول سے تاثر پذیری تک بھی کچھ جب اندرون خانہ معاملات بن گئے تو انھیں بعض سیدھی سادی سی دقتوں اور رکاوٹوں نے اپنی گرفت میں لے لیا۔ مثلاً یہی بات کہ ذات کا تذکرہ ایک مناسب حد تک تو گوارا ہو سکتا ہے لیکن دن رات 'ذات ذات' کی گردان تو خود اس کا وظیفہ پڑھنے والے ہی کو بور کر کے رکھ دیگی اس لیے کہ اس گردان مسلسل کا تو ایک ہی مطلب ہے کہ گویا یہ حضرات یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ذات کے اندر بھی تباہی اور بربادی کرنے والی بے پناہ صلاحیتیں موجود ہیں اور یہ کسی لمحہ بھی اس تباہ کن صلاحیت کو اسی طاقت کے ساتھ خود اپنا بد مقابل بنا سکتی ہے جتنا کہ خارجی ماحول کو، اور نتیجے کے طور پر ایک اکتا دینے والی . . . NIHILISTIC اخلاقیات جنم لیتی ہے جس سے نمٹنے کے لیے فن کار کو اپنی ذہنی اور تخلیقی صلاحیتوں کا خاصا بڑا حصہ ضائع کرنا پڑتا ہے۔ اس ساری کاوش کا ماحصل صرف اتنا ہے کہ وہ خود کسی نہ کسی طرح اپنے پاؤں تلے کی زمین سے چھٹکارا پا سکے۔ طرفہ تماشہ یہ ہے کہ فنون لطیفہ میں اس انتہا پسندی سے صرف ایسی افراتفری ہی نہیں پیدا ہوتی جو ایک باطنی فاشزم کو پروان چڑھاتی ہے بلکہ اپنی بے دلی کو دور کرنے کے عمل میں فن کار نہ صرف خود ساختہ اذیتوں کا شکار ہو جاتا ہے بلکہ دوسروں کے لیے بھی اذیت پسند بن جاتا ہے"۔

امریکی ادب میں جدیدیت کی روح - اذاے - ایلوبرز

(ترجمہ) عتیق احمد (کراچی) مطبوعہ کتاب نما ستمبر ۱۹۸۲ء

امریکی معاشرہ ذات کے بحران میں اس لیے مبتلا ہے کہ وہ اپنی اخلاقی اور روحانی قدریں کھو چکا ہے۔ وہاں دولت کی اس قدر ریل پیل ہے کہ اب وہاں کرنے کے لیے کچھ نہیں رہ گیا ہے۔ مگر تیسری دنیا کا معاشرہ بشمول ہندوستان ابھی جدو جہد کی منزلوں میں ہے۔ وہاں ابھی کرنے کو بہت کچھ ہے اسی لیے جب تک ادب کی نجری بنیادیں وہاں کی دھرتی سے نہیں جڑیں گی حقیقی ادب وجود میں نہیں آسکتا۔ ادب کے سارے منظر نامے میں غزل کا تو ایک بہت چھوٹا سا حصہ ہے اس لیے اس کی آبیاری جدید خیالات کے ساتھ اگر یہاں کی زمین اور یہاں کی مجموعی زندگی کے پس منظر میں نہیں ہوگی تو ذات کے اندرون کا سفر اسے کسی منزل تک نہیں پہونچا سکے گا تنہائی، لاسمتیت اور لایعنیت یہاں کے حقیقی مسائل نہیں ہیں۔ یہ اوپر سے اوڑھے ہوئے اور بہ تکلف اختیار کردہ مسائل ہیں۔ ہندستانی ادب جتنی جلد اس درآمد شدہ مال کے بوجھ سے نجات حاصل کرلے اتنا ہی اس کی حقیقی نشو ونما کے لیے بہتر ہوگا۔ ان تصورات کی روشنی میں ذرا ان اشعار کو پڑھیے اور دیکھیے کہ ان سے ہماری زندگی کے کون سے گوشے منور ہوتے ہیں۔

چھلک کا حقیر قطرے نے نیزے کی نوک سے
نیچے سیاہ رات کا بے انت غار ہے

بشیر بدر

مجھ سا یہ ہو بہو مرے اندر چھپا ہوا
ناراض سب سے خود سے بیزار کون ہے

کمار پاشی

پڑا ہوں نیم جاں پہنے ہوئے تختے پہ مدت سے
کہ ہے اندھی ہوا کے ہاتھ میں اب اختیار اپنا

زیب غوری

چند بے چہرہ آہٹوں کے سوا
ساری بستی مزار جیسی ہے

نوا فاضلی

پتھر سلگ رہے تھے کوئی نقش پا نہ تھا
اپنا شریکِ غم کوئی اپنے سوا نہ تھا

ممتاز راشد

بہت مہیب تھا صحرائے بے کنار سادہ
جو ہانپتا تھا غزالوں کی وحشتوں کے بغیر

مصور سبزواری

صدیوں سے چتائیں جل رہی ہیں
لمحوں کے گناہ کی سزا ہے

مظہر امام

اک خوف سا درخت پہ طاری تھا رات بھر
پتے لرز رہے تھے ہوا کے بغیر بھی

فضیل جعفری

(۲)

قابلِ اطمینان بات یہ ہے کہ جدید غزل کے دوسرے دور میں جو ۱۹۷۵ء سے تاحال (دسمبر ۱۹۸۴ء) پر محیط ہے۔ بہت سی ایسی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں جن سے غزل کے موضوعات میں وسعت اور اسلوب میں تازگی پیدا ہوئی ہے۔ تنہائی کربِ ذات، لایعنیت اور لاسمتیت کے سکہ بند موضوعات اس دور میں بھی باقی ہیں مگر اب ان کو وہ اہمیت حاصل نہیں رہی جو ابتدائی دس پندرہ برسوں

یں تھی۔ بھیڑ چال سے الگ ہٹ کر غور و فکر کرنے والے شعراء کو فطری طور سے اس بات کا
احساس ہوا کہ یہ سکہ بند موضوعات اور نامانوس علامات کا جال بہت دیر تک سامع اور
قاری کو اپنی گرفت میں نہیں رکھ سکتا اس لیے اس دور کے حاوی رجحانات سے ایک
مرتبہ پھر یہ حقیقت روشن ہوگئی کہ شاعری کی جڑیں دیر تک خلا میں نہیں رہ سکتیں۔
ان کو زمین سے اور اس پر ڈوبتی، ابھرتی، پھیلتی، سکڑتی اور ہر لحظہ تازہ دم ہوتی ہوئی زندگی
سے اپنا رشتہ استوار کرنا ہی پڑے گا۔ چنانچہ اس دور میں ناآسودگی، احساس زیاں،
احتجاج اور انکار کے عناصر غزل میں ابھر ابھر کر سامنے آئے اور یہ محسوس ہونے لگا کہ جدید
غزل اپنی ساری جدت و ندرت کے باوجود عصری حسیت سے یکسر بے نیاز نہیں رہ سکتی عصری
تقاضوں کو محسوس کرنے، ان کو اپنے شعور میں جذب کرنے اور خارجی و داخلی ردعمل کا اظہار
کرنے کے طریقوں میں اختلاف ممکن ہے، مگر یہ ممکن نہیں کہ شاعر سادھو سنت بن کر جنگل
میں: علوی زمانے یا ذات کے اندھے غار میں روشنی کی تلاش کرتا پھرے۔ جنگل میں بیٹھ
کر تپسیا کرنا اتنا مشکل نہیں ہے جتنا زندہ آدمیوں کے درمیان رہ کر، زندگی کے تلخ و ترش
ذائقوں کو چکھ کر بھی شیریں دہن اور شیریں سخن رہنا۔ اس لیے یہ بات بلا خوف تردید کہی
جا سکتی ہے کہ جو شاعری زندگی کے رس جس میں نہیں ڈوبے گی وہ ہمیشہ پھیکی، بے ذائقہ اور
ناقابل التفات ہوگی۔ ہمیں یہ اعتراف کرنے میں کوئی عار نہیں ہے کہ اس سائنسی
اور مشینی دور میں زندگی کے عوامل بہت پیچیدہ ہوگئے ہیں اس لیے ان کے اظہار کی
زبان کا بھی پیچیدہ یا نامانوس ہو جانا کوئی غیر فطری بات نہیں ہے مگر طریق اظہار کی
پیچیدگی اور چیز ہے اور ژولیدہ بیانی اور شے۔ ژولیدہ بیانی اس لیے ہوتی ہے کہ
شاعر کا ذہن خود اپنے محسوسات اور تجربات کے معاملے میں صاف نہیں ہوتا۔ اگر شاعر
اپنے عجز بیان پر قابو پالے تو وہ پیچیدہ حقیقتوں کو بھی صفائی اور روانی سے پیش کر سکتا
ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی، حسن نعیم، شہریار، مظفر حنفی، مخمور سعیدی، کمار پاشی، بانی، عرفان

صدیقی، سلیم احمد، پروین شاکر، احمد فراز، افتخار عارف جیسے سنجیدہ اور غور و فکر کرنے والے شعراء نے عصری تقاضوں کو شدت سے محسوس کیا ہے اور غزل میں اس کا اظہار کرنے میں کوئی دقت نہیں محسوس کی جس کے ثبوت میں یہ اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں۔

اس تند سیاہی کے پگھلنے کی خبر دے
دے پہلی اذاں، رات کے ڈھلنے کی خبر دے

بانی

ہر اک مسند خاص خالی ہوئی
خدا تو گیا تھا صنم بھی گیا

ظفر اقبال

کہاں تک وقت کے دریا کو ہم ٹھہرا ہوا دیکھیں
یہ حسرت ہے کہ ان آنکھوں سے کچھ ہوتا ہوا دیکھیں

شہریار

ہر نئی نسل کو اک تازہ مدینے کی تلاش
صاحبو! اب کوئی ہجرت نہیں ہوگی ہم سے

افتخار عارف

ہم سمجھتے تھے ہمارے بام و در دھل جائیں گے
بارشیں آئیں تو کائی جم گئی دیوار پر

سلیم احمد

جلتی ہیں ہتھیلیاں تو سوچو!
یہ زہر کہاں کہاں پہ ہوگا

کشور ناہید

افق تک دھوپ میں خنجر برہنہ
منظر پا برہنہ سر برہنہ

مظفر حنفی

اگر حسینؑ نہیں، حرفِ حق تو زندہ ہے
مرا خیال بھی اسے دشتِ کربلا رکھنا

ساغر مہدی

کتنی اونچی ہے مرے گھر کی فصیل
حادثے پھر بھی ادھر سے گزرے

ماجد الباقری

میں نے اپنے چہرے پر سب ہنر سجائے تھے
کاش کر گیا مجھ کو سادہ پیرہن میرا

عبداللہ کمال

خاک کو خون سے نہلا کے ہوئے جزوِ زمیں
میرے اجداد کی عالی نسبی کیسی ہے

حامدی کاشمیری

جس دن سے اس نے حسن کی قیمت لگائی ہے
سرشار ہو رہے ہیں تو نگر نئے نئے

سلطان اختر

در اصل جدید غزل گو شعرا میں بھی دو قسم کے لوگ ہیں۔ ایک وہ جنھوں نے جدیدیت کو ایک CULT کی طرح اپنایا ہے اور وہ اس کی RANGE سے باہر نہ کچھ سوچ سکتے ہیں نہ محسوس کر سکتے ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جو لوگ ترقی پسندوں پر نظریاتی

شدت پسندی کا الزام لگاتے ہیں وہی لوگ جدیدیت کے بارے میں نظریاتی اور رسمی طور پر زیادہ شدت پسند ہیں۔ دوسرے وہ شعراء ہیں جو اپنے لب و لہجے کے لحاظ سے تو جدید ہیں مگر ان کے فکری سوتے عصری حسیت کے دھاروں سے مل کر چلتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں تازگی اور توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ محولۂ بالا اشعار اس بات کا واضح ثبوت پیش کرتے ہیں کہ جدید غزل کے امکانات کو اگر سوچ سمجھ کر بروئے کار لایا جائے تو اردو شاعری کے سرمائے میں قابل قدر اضافہ ہو سکتا ہے۔

اس دور میں جدید غزل میں ایک اور نیا رجحان ابھر کر سامنے آیا ہے یہ رجحان ہے روزمرہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے تجربوں کے شعری اظہار کا۔ یہ تجربے ہر شخص کی روزانہ زندگی میں پیش آتے ہیں مگر شاعر جب ان کو اظہار کی زبان عطا کر دیتا ہے تو سننے والوں کو اپنے ہی دل کی بات معلوم ہوتی ہے۔ کلاسیکی غزل میں اگرچہ پہلے بھی متعدد شعراء نے ان تجربوں کو شاعرانہ انداز بیان عطا کیا تھا مگر بیشتر حسن و عشق کے تلازموں کے ساتھ جس کی وجہ سے یہ تجربے بھی اس وقت کے مروجہ اسالیب کا جزو بن گئے۔ اور اپنی انفرادیت نہ قائم کر سکے۔ جدید غزل گو شعراء نے ان تجربوں کے اظہار میں کچھ ندرت سے کام لیا اور ایسا پیرایۂ بیان اختیار کیا جس سے ان کی معنویت پوری طرح آشکار ہو جائے اس سے فائدہ یہ ہوا کہ جدید غزل کو نہ صرف ایک نیا اور وسیع میدان ہاتھ آگیا بلکہ غزل کے سامع کی توجہ جذب کرنے کا ایک قابل اعتبار وسیلہ بھی مل گیا۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ اس دور میں غزل کا سب سے روشن پہلو یہی ہے۔ مثلاً

انداز ہو بہو تری آواز پا کا تھا
باہر نکل کے دیکھا تو جھونکا ہوا کا تھا
احمد ندیم قاسمی

یہ کیسے لوگ ہیں صدیوں کی ویرانی میں رہتے ہیں
انھیں کمروں کی بوسیدہ چھتوں سے ڈر نہیں لگتا
سلیم احمد

مرے خدا مجھے اتنا تو معتبر کر دے
میں جس مکان میں رہتا ہوں اسکو گھر کر دے افتخار عارف

بے سر و ساماں تھے اتنے کس سے کہتے راہ میں
کس کے گھر قالین، کس کے پاس خیمہ رہ گیا حسن نعیم

اوروں کو اس نے نیند بھی دی خواب بھی دیے
ہم کو شمار کرتی رہی دشمنوں میں رات شہریار

پاس اپنے کیا رہا ہے اک غرورِ مفلسی
اس کی قیمت کیا لگائیں اسکا کیا سودا کریں خلیل الرحمان اعظمی

اس عشق کا بُرا ہو کہ ہر رُت بدل گئی
پھاگن اڑائے خاک تو ساون جلائے ہے کمار پاشی

مجھ کو مرے غرور نے رسوا کیا بہت
وہ سرخرو ہے اپنی انا کے بغیر بھی سلطان اختر

حال گھر کا نہ کوئی پوچھنے والا آیا
دوست آئے بھی تو موسم کی سنانے آئے نشتر خانقاہی

ٹوٹ کر بکھرا ہوا ہوں میں تمہارے آس پاس
مجھ کو اپنے ساتھ لے لو کارواں ہو جاؤ گے — ظفر گورکھپوری

جل گیا دامن تو اب اظہار بیزاری نہ کر
ہم نہ کہتے تھے چراغوں کی طرفداری نہ کر — اعزاز افضل

وہم و گماں کی اس بستی میں بہتر ہے خاموش رہو
جتنے منہ اتنی ہی باتیں، کس کس کو سمجھاؤ گے — افتخار امام

کچھ دور چل کے راستے سب ایک سے لگے
ملنے گئے کسی سے، مل آئے کسی سے ہم — ندا فاضلی

سب دھوپ اتر گئی ٹوٹی ہوئی دیواروں سے
مگر ایک کرن مرے خوابوں میں اسیر ہوئی — عرفان صدیقی

جدید شہروں کی جگمگاہٹ میں کھو نہ جائیں
جو دھندلے رشتے جہاں سے تھے، شراب سے تھے — انیس انصاری

آج تک جو بھی ہوا اس کو بھلا دینا ہے
آج سے طے ہے کہ دشمن کو دعا دینا ہے — والی آسی

وہ ایک کشتیٔ جاں ڈوبتی ابھرتی ہوئی
کبھی ستارہ کبھی آفتاب تھا میں بھی — ابوالحسنات حقی

رستہ بھی کٹھن دھوپ میں شدت بھی بہت تھی
سائے سے مگر اس کو محبت بھی بہت تھی — پروین شاکر

گھوم پھر کر شہر سے جب گھر گیا
رات میں تنہائیوں سے ڈر گیا — محسن زیدی

ان اشعار میں جن تجربوں کو شعری پیکر عطا کیا گیا ہے وہ محض فرضی یا خیالی نہیں ہیں بلکہ ان میں جو عمومی سچائی ہے وہی ان کی پائندگی کی ضمانت ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ یہ تجربے جس زبان میں بیان کیے گئے ہیں وہ روزمرہ کی گفتگو کی زبان ہے جس میں نہ کوئی پیچ ہے نہ کوئی گھماؤ پھراؤ، اس لیے اور بھی یہ اشعار دل کو لگتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ مگر اس تجربہ میں بھی خرابی کی ایک صورت مضمر ہے بعض شعرا کے وہ تجربات جن کو وہ اپنے اشعار میں کھپاتے ہیں۔ ان کے اپنے نہیں ہوتے بلکہ مستعار ہوتے ہیں جس کی وجہ سے بہت سے شاعر ایک ہی مضمون پر بیک وقت طبع آزمائی کرتے ہیں اور یہ پتہ چلانا دشوار ہو جاتا ہے کہ ان میں اوریجنل کون ہے اور ناقل کون۔ ایک ہی مضمون کے مندرجہ ذیل چند اشعار جو پانچ مختلف شاعروں کے ہیں اسی انتشار کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ قدیم شاعری میں اس قسم کی وافر مثالیں موجود ہیں لیکن یہ بات جواز —— نہیں بن سکتی۔

دیکھئے کیا کیا ستم موسم کی من مانی کے ہیں
کیسے کیسے خشک خطے منتظر پانی کے ہیں — بانی

گرجتے گونجتے آتے تھے جو سنسان صحرا میں
وہی بادل عجب ویران منظر چھوڑ جاتے۔ — نشتر خانقاہی

نواحِ دشت میں خوش منظری تقسیم کرتا ہے
وہ بادل جو مری بستی کو پیاسا چھوڑ جاتا ہے — عشرت ظفر

ٹوٹ کر آئی ہے ہرائی ہے چاروں جانب
پر برستی ہی نہیں، کالی گھٹا کیسی ہے — عبدالرحیم نشتر

پیاسی زمیں ترستی رہی بوند بوند کو
گھنگھور بادلوں کو اڑا لے گئی ہوا — بشر نواز

اور یہ اشعار بھی اسی زمرے میں رکھے جائیں گے ۔

اس طرف میں ہی تھا زخم کھایا ہوا
اُس طرف وار کرتا ہوا میں ہی تھا — محمد علوی

اپنے مقابل خود میں تھا
قتل ہوا اکثر میرا — عبداللہ کمال

اپنے سوا تھا کون میں دیتا جسے شراب
اپنے ہی سر پہ ہاتھ رکھا اور مر گیا — کمار پاشی

یہ مثالیں نہ سرقہ کی ہیں نہ توارد کی بلکہ انداز فکر کی یکسانیت کی ہیں۔ جس سے احتراز کرنا لازم ہے۔

(۳)

جدید غزل میں علائم کی صورت بالکل بدل گئی ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ علائم کا نیا پن ہی جدید غزل کی شناخت ہے۔ کلاسیکی غزل میں بھی علامتیں تھیں اور ان کے توسط سے معنی کی ترسیل بھی بہتر طریقوں سے ہوئی مگر اب ان علامات کو بن باس مل گیا ہے کیوں کہ ان کی خلاقانہ قوت ختم ہو چکی ہے اور اب ان کا وجود برائے بیت رہ گیا ہے۔ قفس، بہار، آشیانہ، میخانہ، شراب اور اس کے تلازمات، حسن و عشق کے درجنوں تلازمات، جور و ستم، قتل و غارتگری اور اس کے تلازمات، تصوف اور اس کی اصطلاحیں سب پرانے سکے ہیں جن کا چلن زمانے سے اٹھ گیا ہے (اگرچہ بعض لوگ انہی سکوں سے جنس ہنر خریدنا چاہتے ہیں اور ناکام رہتے ہیں) نئے علائم کا تعلق ہماری گرد و پیش کی حقیقی زندگی سے ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا یہ تجزیہ درست ہے کہ:۔

"نئی اردو غزل نے ان علامات کو ترک کر دیا ہے جو ایران اور اسکے معاشرتی ماحول سے مستعار تھیں اور جنھیں کلاسیکی اردو غزل نے حرز جان بنائے رکھا تھا۔ اب غزل گو شعرا نے اپنی آنکھیں پوری طرح کھول کر اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی دھرتی کو بغور دیکھا ہے جہاں انھیں پیڑ، جنگل پتھر، برف، گھر، دھوپ، سورج، دھواں، آندھی، سانپ، منڈیر، گلی، کبوتر ڈھول، چاندنی اور ایسے سے درجنوں مظاہر اور اشیا اپنے تازہ علامتی رنگوں میں نظر آتی ہیں"۔ (سالنامہ اوراق۔ لاہور۔ جنوری فروری ۱۹۷۹ء)

مشکل یہ آن پڑی ہو کہ ڈاکٹر وزیر آغا جن اشیاء اور مظاہر کو علامتی رنگوں میں دیکھتے اور دکھاتے ہیں ان کی زندگی بھی کب تک۔؟ ممکن ہے کہ یہ صدی ختم ہونے سے پہلے

ہی ان علامتوں کو بھی اسی طرح بن باس مل جائے جس طرح کلاسیکی غزل کے علائم کو ملا ہے۔ بہر حال اس وقت نئی اور تازہ علامتیں ان کی جگہ لے رہی ہیں اس لیے ان کی زندگی اور موت کے بارے میں ہمیں چنداں فکرمند ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ تردد صرف اس بات سے ہے کہ ان تازہ علائم کا خلاقانہ استعمال جس سے جدید غزل میں بلاغت اور معنویت کی نئی راہیں کھلتی ہوں، بہت کم ملتا ہے۔ البتہ مکھی پر مکھی بٹھانے کی ریت زیادہ ہے جس کی وجہ سے اس دور کی غزلوں میں یک رنگی اور یکسانیت اتنی شدید ہو گئی ہے کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو بھی لکھنا پڑا کہ:۔

"جدید شاعری پر موضوعات کی یکسانیت کے علاوہ اس MONOTONY کا الزام بھی ہے جو تمام جدید شعراء کو کچھ مقررہ تنقیدی اصطلاحات کا اسیر بنا دیتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ آج کے شعراء اپنا وژن کھو چکے ہیں ان کے الفاظ بھی محدود ہیں اور ان کا ذائقہ زندگی کے وسیع تر مناظر کے ذائقوں سے محروم ہے"۔

(دو ماہی الفاظ علی گڑھ۔ جنوری فروری ۱۹۸۳ء)

سارا المیہ یہ ہے کہ جدید نقاد ایک طرف تو شاعر کی فکری آزادی پر اصرار کرتے ہیں اور دوسری طرف وہ جدیدیت کا ایک بت بنا کر پیش کرتے ہیں جس کا منطقی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بیشمار شاعر ایک ہی دائرے میں چکر لگانے لگ جاتے ہیں جس سے ایک طرح کی یکسانیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی بات استعارہ اور پیکر تراشی کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ جدید غزل میں پیکر تراشی کا عمل بھی ایک قسم کے فکری جبر کا شکار ہو گیا ہے جس میں ہیئت، اسرار اور خوف کے حسی اور بصری پیکروں نے جدید غزل کو کچھ زیادہ ہی مہیب اور پر اسرار بنا دیا ہے مگر یہ افراط و تفریط مقلدوں کے یہاں زیادہ ہے۔ تخلیق کاروں کے یہاں کم سے کم اور ہمیں تخلیق اور تقلید کے مابین امتیاز تو کرنا ہی پڑے گا۔

یادوں کی برات

پر ایک نظر

۲۲ فروری ۱۹۸۲ء کو جوشؔ کا سفرِ زندگی تمام ہوگیا مگر نظم و نثر کی صورت میں انھوں نے اردو شعر و ادب کی راہوں پر جو نقوش چھوڑے ہیں۔ ان کو گردِ ایام بھی جلد نہ مٹا سکے گی۔ جوشؔ کی شخصیت اور شاعری آج نہ سہی، مگر اس صدی کی دو دہائیوں تک سکۂ رائج الوقت رہ چکی ہے۔ نثر میں دوحِ ادب کے علاوہ ان کے دورِ آخر کا کارنامہ "یادوں کی برات" ہے جو ہند و پاک دونوں ملکوں میں تناؤ اور تنازعے کا سبب بن چکی ہے۔ بلاشبہ یادوں کی برات میں داستان طرازی بہت ہے، بیان میں بھی اور اندازِ بیان میں بھی۔ مبالغہ بھی اتنا ہے جتنا کسی داستان میں ہوسکتا ہے مگر ان خامیوں کے باوجود یہ ایک پورے عہد کے ذہن و فکر کا ایسا آئینہ ہے جس میں ڈوبتی اور ابھرتی ہوئی تہذیبوں کے خط و خال بآسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ جوشؔ ایک بہت معتبر راوی نہ سہی مگر اس تہذیب کا ایک حصہ ضرور ہیں جو اودھ کے طبقۂ اشراف کی تہذیب تھی اور جس سے ماضی میں فنونِ لطیفہ کے بہت سے سوتے پھوٹے تھے۔

یادوں کی برات کے نصف حصے میں جوشؔ نے بچپن سے ۱۹۴۳ء تک کی زندگی کی روداد بیان کی ہے اور نصف حصے میں ان دوستوں، عزیزوں

شاعروں اور ادیبوں کا ذکر کیا ہے جو ان کی زندگی کے سفر میں کسی نہ کسی منزل تک اُن کے ہمسفر رہے ہیں۔ جوش نے اپنی زندگی کے رنگین و سنگین سارے واقعات کو شاعرانہ انداز میں بیان کیا ہے جس میں مبالغہ اور تعلّی کا رنگ بہت گہرا ہے۔ بسا اوقات فسانۂ آزاد کی تہذیبی قوسِ قزح ان کے بیانات کے چلمن سے جھانکنے لگتی ہے مگر یہ ماننا پڑے گا کہ انھوں نے اپنے نہاں خانۂ دل کا ہر دریچہ کھول دیا ہے، وہ خود ہی اس برات کا تماشہ بھی ہیں اور تماشائی بھی۔ اس میں واقعات و کوائف بعینہٖ ویسے ہی نہیں ہیں جیسے کہ وہ وقوع پذیر ہوئے تھے بلکہ اس طرح بھی ہیں جس طرح جوش کے خیال میں ان کو وقوع پذیر ہونا چاہیے تھا اس لیے قاری کو لطف تماشہ کے ساتھ ساتھ جوش کے بہک کر سنبھلنے اور سنبھل کر بہکنے کے منظر سے بھی صرفِ نظر نہیں کرنا چاہیے۔

جوش نے جب یادوں کی برات ترتیب دی اس وقت وہ عمر کی پچھترویں منزل میں تھے۔ اس عہد میں عہدِ طفلی و شباب کے واقعات کو حافظے سے کرید کرید کر نکالنے اور ان کو موقع محل اور ترتیب سے پیش کرنے کا کام خاصا مشکل ہو جاتا ہے، انھوں نے اعتراف بھی کیا ہے کہ "اس مسودے کو میں نے ایک ایسے گھبرائے ہوئے آدمی کی طرح لکھا جو صبح کو بیدار ہو کر رات کے خواب کو اس خوف سے جلدی جلدی الٹا سیدھا لکھ مارتا ہے کہ کہیں وہ ذہن کی گرفت سے نکل نہ جائے۔" ٹی وی کے اسکرین پر سیکڑوں ہزاروں تصویریں بنتی، ابھرتی، ڈوبتی، مٹتی اور ایک دوسرے میں گڈمڈ ہوتی چلی جاتی ہیں۔ ان غیر مربی پیکروں کو ترتیب دے کر ایک بڑی تصویر کی شکل میں پیش کرنے میں یقیناً جوش کو خاصی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا ہوگا۔ ان سے جا بجا فروگزاشتیں بھی ہوئی ہوں گی۔ جذباتی ہیجان کے تحت بعض واقعات کا رنگ کچھ سے کچھ ہو گیا ہوگا۔ ذاتی پسند

ناپسند نے بھی اپنا کرشمہ دکھایا ہوگا مگر بایں ہمہ یہ ایک دلچسپ آدمی کی دلچسپ رودادِ حیات ہے جسے اپنی آرزوؤں اور ارمانوں سے پیار ہے جو لفظوں کا سب سے بڑا ادا شناس ہے۔

یادوں کی برات کا مطالعہ کرتے وقت جوشؔ صاحب کے ان عجیب و غریب نظریات پر بھی غور کر لینا چاہیے جو دروغ گفتاری کی بابت انھوں نے ببانگِ دہل پیش کیے ہیں:

"اب رہی دروغ گفتاری، سو اس کے باب میں بڑی جسارت سے کام لے کر یہ عرض کرتا ہوں کہ جو لوگ حقیقتِ کذب سے واقف نہیں ہیں وہ ہر خلافِ واقعہ بیان پر کذب کا لیبل لگا دیا کرتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہر دانا انسان کو میرے اس خیال سے اتفاق ہوگا کہ ہر خلافِ واقعہ بیان کو جھوٹ کے زمرے میں نہیں شامل کیا جا سکتا اور کلماتِ حکمت آمیز کو حرفِ دروغ کا خطاب دینا انسانیت پر بڑا ظلم ڈھانا ہے میرے نزدیک جھوٹ فقط اسے کہا جائے گا جو سامعین کو دھوکا دے کر کسی شخصیت یا جماعت کو بیجا نقصان یا اپنے کو ناروا فائدہ پہونچانے یا زیٹ کا مزہ اڑانے کے لیے بولا جاتا ہے۔"

اگر جوشؔ کے ان مفروضات کو صحیح مان لیا جائے تو شبہۂ اہلِ نظر رہ جائے مگر جوشؔ کے بیان کردہ بہت سے واقعات کا جواز یقیناً نکل آئے گا۔

جوشؔ کی ابتدائی زندگی انتہائی عیش و عشرت کے ماحول میں گزری اور یہ بات قطعاً تعجب خیز نہ ہوتی اگر وہ ناز و نعم میں پلے ہوئے دیگر امیرزادوں کی طرح علم و عمل سے بے بہرہ رہ جاتے مگر انھوں نے نہ صرف یہ کہ جاں فشانی اور لگن سے علم حاصل کیا بلکہ عمر کے ساتھ ساتھ اُن میں غور و فکر کی عادت بھی پروان چڑھتی رہی

اوران کے دینی و موروثی عقائد میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہیں ۔ ان کا گھرانہ
بہ استثنار ان کی دادی کے پورا کا پورا راسخ العقیدہ سنّی تھا مگر جوش صاحب
بوجوہ تفضیلیت اور شیعیت کی طرف مائل ہو گئے پھر ایک وقت ایسا آیا کہ وہ مذہب
کے روایتی تصوّر ہی سے بیزار ہو گئے تاہم پیغمبر اسلامؐ، حضرت علیؓ اور حضراتِ
حسنینؓ سے ان کی عقیدت و ارادت بدستور قائم رہی ۔ جوش صاحب مُصر ہیں
کہ " میرے ان کے (حضرت محمدؐ، حضرت علی کرم اور حضرت حسینؓ) کے مابین جو رابطہ
ہے وہ صرف انسانی صفات کی بنیاد پر قائم ہے ۔ اس کے سوا کچھ نہیں ہے ۔
آپ کو معلوم نہیں ہے کہ میں سقراط، مزدک، زرتشت، گوتم بدھ، مہابیر،
تلسی داس، کنفیوشس، کبیر داس، گرونانک، مارکس، لینن، نیٹشے ۔ اور
برٹرینڈ رسل کا بھی دل و جان سے شیدائی ہوں لیکن ان شخصیتوں سے شیفتگی
کے یہ معنی نہیں کہ میں ان کا ہم خیال یا ان کا پیرو ہوں ۔" جوش صاحب اپنے
استہزائیہ اور ادّعائیہ طرزِ خطابت کے باوجود منکر خدا کبھی نہیں تھے جیسا کہ
عام لوگ ان کے بارے میں خیال کرتے ہیں ۔ ان کا دل ہرگز کفر و الحاد کا مرکز
نہ تھا بلکہ ان کے اشعار میں جو خدا سے بغاوت کا ادّعا ملتا ہے وہ دراصل نام نہاد
ملّائیت اور کٹرپن سے ان کے شدید ردّ عمل کا اظہار ہے ورنہ ان کے بہت سے
اشعار ایسے بھی ہیں جن میں وہ خدا کی بزرگی اور برتری کے اسی طرح قائل نظر
آتے ہیں جیسا کوئی دوسرا راسخ العقیدہ شخص ہو سکتا ہے جب وہ یہ کہتے
ہیں کہ :- " مبلغان ادیان و مصلحان اذہان نے جس خشت اول پر اپنے
نظام کے قصور تعمیر فرمائے ہیں وہ خشتِ اوّل سائنسدانوں کی سی کرید اور
کھرے سونے کی سی تحقیقی نیت کے باوجود اب تک میرے ذہن کی گرفت
میں نہیں آسکی ہے ۔" تو وہ صرف اظہار عجز نہیں کرتے بلکہ اس خشتِ اوّل کے

اثبات کا بھی اعلان کرتے ہیں خواہ اس کی بنیاد ان کی گرفت میں آئے یا نہ آئے۔
یادوں کی برات میں اس دورنگی کے کرشمے جا بجا نظر آئیں گے۔
یادوں کی برات کے دوسرے حصّے میں جوش نے اپنے عزیزوں اور دوستوں کا تذکرہ لکھا ہے جو ان کی زندگی کے کسی نہ کسی مرحلے میں ان پر اثر انداز ہوئے ہیں یا جنھوں نے جوش کی زندگی اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں کسی نہ کسی طرح حصّہ لیا ہے خاندان کے لوگوں میں ان کے پردادا نواب فقیر محمد خاں گویا پر کسی قدر طویل اور دادا، والد، بھائی، ماں اور بیوی پر نسبتًا اجمالی مضامین ہیں۔ دوستوں میں جن لوگوں کی شخصیات پر جوش نے اظہار خیال کیا ہے ان میں جواہر لال نہرو، مسز سروجنی نائیڈو اور مولانا آزاد سے لے کر حکیم آزاد انصاری، مانی جائسی، وحید الدین سلیم، مرزا جعفر علی خاں اثر، فانی بدایونی، کنور مہندر سنگھ بیدی، فراق گورکھپوری، مجاز لکھنوی اور مصطفٰے زیدی جیسے مشاہیر شعرا اور سردار روپ سنگھ، دیوان سنگھ مفتون، مولانا عبدالسلام، مولانا عبداللہ عمادی، نواب رفیع احمد خاں، مولانا سہا بھوپالی جیسی نادر و نایاب شخصیتوں کے تذکرے بھی ہیں۔ شخصیت نگاری بڑا نازک فن ہے خاکہ نگار کو جزو میں کل اور قطرے میں دریا کا عکس دیکھنا اور دکھانا ہوتا ہے۔ زندگی کے چند گوشوں اور چند واقعوں سے شخصیت کا ایک ایسا مرقع بنانا پڑتا ہے جس میں صاحب تصویر کا ہر نقش مجسّم ہو جائے۔ دوسری طرف انسان کی نفسیاتی زندگی اتنی پیچیدہ اور تہہ در تہہ ہوتی ہے اور ہر چہرے کے پیچھے اتنے بہت سے چہرے ہوتے ہیں کہ شخصیت کی پوری گرفت ہاتھ آکر بھی ہاتھ نہیں آتی۔ جوش نے صاف گوئی اور منھ پھٹ پن میں بھی توازن کو ملحوظ رکھا ہے اور محاسن و معائب کے بیان میں انھوں نے بخل اور مصلحت پسندی کو بہت

کم راہ روی ہے۔ انھوں نے جس شخص کو جس طرح محسوس کیا اور برتا ہے، اس کے خط و خال واضح کرنے میں ویسی ہی بے تکلفی اور بے ساختگی دکھائی ہے۔ اسی لیے ان کے مرقعے جیتے جاگتے نظر آتے ہیں اور قاری ان میں گہری دلچسپی لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

مرقع نگاری میں جوش نے یہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ ہر مضمون کے شروع میں زیر تذکرہ شخصیت کی اجمالی خصوصیات بیان کر دی ہیں پھر حالات و واقعات کی مدد سے اس شخص کی سیرت و شخصیت کا مرقع تیار کیا ہے مثلاً مانی جائسی کے بارے میں لکھتے ہیں :

"گورے رنگ اور متوسط قد و قامت کے خوش روئید گمان، سریع الغضب، خدمات فراموش، پریشان روزگاری میں کامل دوست، فراغت میں قطعی اجنبی، اوہام کی حد تک راسخ العقائد، بدرجۂ اتم نکتہ سنج، قیامت کے ذہین، نہایت خوش فکر غزل گو، بلا کے عاشق مزاج اور ایسی رحم انگیز درد مندی سے غزل پڑھنے والے انسان تھے کہ گمان ہوتا تھا کہ ان کے سینے میں ایک ایسا دل ہے جو صبح ازل سے شام ابد تک برابر کھٹتا ہی چلا جائے گا اور لہجے میں ایسی دلکش موسیقی تھی کہ بات کرتے تو ایسا معلوم ہوتا کہ طبلے پر بول کٹتے چلے جا رہے ہیں۔"

جوش کے یہاں معائب و محاسن کا بیان بہر حال یک طرفہ نہیں ہے مگر مبالغہ آمیزی سے خالی بھی نہیں ہے وہ شخصیات کا تجزیہ نہیں کرتے، صرف اپنے تاثرات اور تجربات بیان کرتے ہیں مگر کوشش یہی کرتے ہیں کہ زیر نظر شخصیت کی اندرونی اور بیرونی زندگی بے نقاب ہو جائے۔ خاص قسم کے اشخاص مثلاً قاضی خورشید احمد، نواب رفیع احمد خاں، مولانا سہا بھوپالی، سردار روپ سنگھ

کرنل اشرف الحق کے بارے میں لکھتے وقت جوشؔ اپنی رگوں میں نیا خون محسوس کرنے لگتے ہیں اور گفتنی و ناگفتنی سب ایک سانس میں کہہ ڈالتے ہیں۔ یادوں کی برات میں جو بات سب سے زیادہ کھٹکتی ہے وہ یہ کہ جوشؔ نے "رد و قبول" سے بہت کم کام لیا ہے جو بات ان کے ذہن کے کسی گوشے میں کلبلائی، خواہ وہ کتنی ہی نامعقول اور ناگفتنی کیوں نہ ہو، اس کو درج گزٹ کرنے سے باز نہ رہ سکے۔ جنسیات و فحشیات کے ذہنی چٹخاروں میں جوشؔ نے قارئین کو بھی پوری طرح شامل کر لیا ہے۔ فراقؔ گورکھپوری کے بارے میں دو تین ایسے ناگفتہ بہ لطیفے درج ہیں جنھیں جوشؔ ہی لکھ سکتے تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ "پستش بغایت پست" کا اطلاق اس کتاب کے بعض حصوں پر کما حقہ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر کرنل اشرف الحق کے لندن جانے کا واقعہ، یا ناظم الدین حسن کی اپنے لڑکوں اور لڑکیوں کی "جنسی صحت" سے باخبر رہنے کی سنک ایسی چیزیں نہیں ہیں جن کے بغیر یادوں کی برات میں کوئی کمی رہ جاتی۔ اسی طرح جوشؔ نے اپنے ڈیڑھ درجن معاشقوں کی جو داستانیں سُنائی ہیں اور سادہ رویانِ روزگار و نازنینانِ سحر نگار کے لذت آگیں لمس کے ذکر سے جس طرح جوشؔ نے ذہنی حظ اٹھانے کی کوشش کی ہے وہ بھی یادوں کی برات کا ایک ناقابلِ التفات حصّہ ہے جو اگر نہ ہوتا تو بہتر تھا۔ ساتھ ہی ساتھ انھوں نے سردار دیوان سنگھ مفتون، سردار دیپ سنگھ اور کنور مہندر سنگھ بیدی کے ایثار و سیر چشمی کی جو بے مثال داستانیں بیان کی ہیں ان کو پڑھ کر انسانیت پر ہمارا یقین اور بھی پختہ ہو جاتا ہے۔ جواہر لال نہرو کے بارے میں جوشؔ کا قدرے طویل مضمون نہایت نفیس، پاکیزہ اور اعلیٰ اخلاقی معیار کا حامل ہے۔ نہرو اور سروجنی نائیڈو کا ذکر آتے ہی جوشؔ عقیدت

محبت کے لعل و گہر لٹا دیتے ہیں، شاید جوشؔ کی یہی ادا پاکستان کے ارباب اقتدار کو پسند نہ آئی ہو جس کی وجہ سے یہ کتاب وہاں مطعون ہوئی ورنہ سیاست کے بارے میں تو یادوں کی برات میں ایک لفظ بھی موجود نہیں ہے - جوشؔ دراصل اپنے جذباتی ردِّ عمل کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ نہرو اور سروجنی نائیڈو کے جوشؔ اس لیے مدّاح ہیں کہ ان لوگوں نے ہمیشہ جوشؔ کی ناز برداری کی اور وہ جب تک ہندوستان میں رہے قبلۂ رندانِ جہاں بنے رہے۔

اسلوبِ بیان کے اعتبار سے یادوں کی برات میں واقعی برات ہی کی سج دھج ملتی ہے۔ وہی دھوم دھڑکے، ناچ رنگ، ڈھول تماشے، شور و شغب اس کتاب میں بھی ہے جس سے براتیں سجائی جاتی ہیں۔ ان کی نثر اکثر ان کی شاعری کی بازگشت بن جاتی ہے مثال کے لیے یہ اقتباس دیکھیے:

"جب سن آگے بڑھا، فکر کا میدان بھی وسیع ہو گیا۔ پورے نظامِ شمسی پر نظر پڑنے لگی اور اس بات کی لگن لگ گئی کہ علّت العلل کا سراغ لگاؤں، ذات و صفات کے تمام مسائل کو الٹوں پلٹوں پھلاؤں، کھرچوں، کریدوں، ناپوں، تولوں، جانچوں، پرکھوں، ٹھونکوں، بجاؤں، کوٹوں، چھانوں، پھٹکوں، اساؤں، چکھوں، سونگھوں، بلواؤں، سنوں اور دیکھوں"

گویا مترادفات کا ایک لشکر ہے جو دھواں دھار، شمشیر بکف بڑھتا چلا آ رہا ہے۔ اس ٹکڑے کا مقابلہ جوشؔ کی نظم "دیہات کا بازار" سے کیا جائے تو دونوں ایک ہی سکّے کے دو رُخ نظر آئیں گے۔

مجموعی طور سے یوں کہنا چاہیے کہ یادوں کی برات جوشؔ کی اپنی

شخصیت کا ہو بہو عکس ہے۔ جس پیچ و خم اور جلال و جمال کی آمیزش سے جوش کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی وہی لفظوں میں ڈھل کر یادوں کی برات بن گئی ہے۔ اس کتاب کی اہمیت یہ نہیں ہے کہ یہ اردو میں لکھے گئے MEMOIRS میں ایک اضافہ ہے یا یہ ایک عظیم شاعر کی عظیم داستانِ حیات ہے۔ یہ تذکرہ "یادوں کی دنیا" یا "کارِ جہاں دراز ہے" بھی نہیں ہے بلکہ یہ جوش کی شخصیت اور سیرت کی ایسی دنیا ہے جس میں ہر رُخ ہر جہت در آئینہ باز نظر آتا ہے اور جوش نہ خود کو چھپا سکتے ہیں نہ اپنی اندرونی لرزشوں کو۔ مگر یہ پُر خطر داستانِ حیات جوش ہی لکھ بھی سکتے تھے کیونکہ ان میں ہزار خرابیاں رہی ہوں مگر وہ ریاکار ہرگز نہ تھے اور ان کی یہی خوبی ان کی تمام خامیوں پر غالب آجاتی ہے۔

کلیم الدین احمد کا تنقیدی شعور

کلیم الدین احمد اردو تنقید کے منظر نامے پر ایک ہلچل بن کر ابھرے، وہ جتنے اہم تھے اتنے ہی متنازعہ فیہ بھی مگر آج اردو تنقید کی مستند تاریخ ان کے حوالے کے بغیر نہیں لکھی جا سکتی۔

جیسا کہ عام طور پر معلوم ہے کہ تنقیدی عمل میں دوسرے بہت سے عناصر کے ساتھ خود نقاد کا زاویۂ نظر ایک کلیدی رول ادا کرتا ہے، تنازعات کی جڑیں یہیں سے بارآور ہوتی ہیں اور عمل اور ردّ عمل کا ایک قابل لحاظ سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد اردو کے پہلے نقاد نہیں تھے جنھوں نے مغربی ادب کی روشنی میں اردو ادب کے سرمائے کو پرکھنے اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی۔ ان سے پہلے خواجہ الطاف حسین حالی اردو شاعری پر تنقیدی نظر ڈال چکے تھے اور غزل کو جسے رشید احمد صدیقی اردو شاعری کی آبرو کہتے نہیں تھکتے، وہ شعر اور قصائد کا "ناپاک دفتر" قرار دے چکے تھے۔ کلیم الدین احمد نے جب غزل کو نیم وحشی صنفِ سخن کہا تھا تو ان کے ذہن میں غزل پر حالی کی تنقید کا اثر کسی نہ کسی پیمانے پر ضرور رہا ہوگا، مگر حالی اور کلیم الدین احمد میں فرق یہ ہے کہ حالی مغربی افکار و خیالات سے صرف ترجموں کے ذریعہ آشنا تھے جبکہ کلیم الدین احمد نے مغربی ادب کا غائر مطالعہ براہِ راست کیا تھا اور وہ اس سے عالمانہ واقفیت رکھتے تھے۔ مغربی

افکار ان کی فکر و نظر میں حل ہو کر ان کی افتادِ طبع کا جز و بن چکے تھے۔ یہ معمولی بات نہیں ہے کہ کلیم الدین احمد تقریباً نصف صدی تک انگریزی اور اردو ادب کی غواصی کے ذوق کی خاطر اندھے پانیوں میں گلے گلے تک ڈوبے رہے اور صلہ و ستائش کی تمنا سے بے پروا ہو کر وہی کچھ کہتے رہے جو ان کا ضمیر اور ان کا دماغ کہتا رہا۔ قاضی عبدالودود اور کلیم الدین احمد صوبۂ بہار کی دو ایسی قد آور شخصیتیں تھیں جن سے خود اردو ادب کا قد اونچا اور اس کا تشخص معتبر ہو گیا۔ کلیم الدین احمد بہر حال ایک متنازعہ فیہ شخصیت کے مالک تھے اور رہیں گے۔ کیونکہ اردو ادب کے بارے میں ان کا زاویۂ نظر اتنا نامانوس اور غیر فطری تھا کہ جس سے ہر کہہ و مہ کہتا اٹھا۔ ان کی خامی یہ تھی کہ وہ اسمٰعیل میرٹھی کو ورڈس ورتھ کے معیار سے جانچنے پر مصر تھے۔ مشرق کی اپنی تہذیبی اور جمالیاتی قدروں اور تنقیدی اصولوں کو نظر انداز کر کے وہ اسے مغرب کے سائنسی معیاروں پر پرکھنے کی کوشش کرتے تھے ان کی نسبت بخیر تھی مگر ان کا طریقۂ کار ناقابلِ فہم تھا۔ انھوں نے صرف غزل ہی کو مطعون نہیں کیا بلکہ اردو نظم کو بھی جس میں اقبالؔ کی نظمیں بھی شامل ہیں، بیشتر ناقابلِ اعتنا سمجھا —— یہ نظمیں ان کے خیال میں، اپنی تعمیر و تسخیر کے اعتبار سے دانتے، ورجل، بائرن، کیٹس، ورڈ ورتھ اور ٹینی سن کے معیار کو نہیں پہونچتی تھیں۔ کلیم الدین احمد کے اس رویّے میں کچھ تو اس نفسیاتی مرعوبیت کا اثر تھا جو انگریزی ادب کے دور میں پروان چڑھنے والے تعلیم یافتہ ہندوستانی نوجوانوں میں عام تھا اور کچھ مشرق کی جمالیاتی حسیّت اور تہذیبی اقدار کے عرفان کی کمی تھی جس نے ان کو اردو ادب کے بیشتر سرمائے کو ساقط المعیار قرار دینے پر مائل کیا اور آخر آخر یہی ان کی تنقید نگاری کی شناخت بن گئی۔ بہر حال کلیم الدین احمد کی یہ کڑی اور کھری تنقید ایک لحاظ سے اردو ادب اور شاعری کے لیے مفید ہی

ثابت ہوئی کیونکہ اب ہمارے تخلیق کاروں کے سامنے حُسن و قبح کا ایک نیا معیار تھا جس سے وہ اب تک ایک حد تک نا آشنا تھے۔ اس نئے تنقیدی آئینے میں اپنی تخلیقات کے خط و خال دیکھ کر وہ مطمئن تو کیا ہوتے مگر کچھ سوچ میں ضرور پڑ گئے اور ان کی یہی سوچ، کلیم الدین احمد کی اوّلین فتح تھی جس کا ڈنکا وہ تا عمر بجاتے رہے۔ کلیم الدین احمد کی خود اعتباری اور خود اعتمادی اس پائے کی تھی کہ روزِ اوّل انھوں نے جو کچھ لکھ دیا روزِ آخر تک ساری اردو دنیا کے شور و غوغا کے باوجود اسی بات پر اٹل رہے۔ نہ اپنے تنقیدی رویّوں میں کچھ کمی بیشی گوارا کی، نہ اپنی نظریاتی انتہا پسندی میں کسی ترمیم کی ضرورت محسوس کی۔ حالی کی طرح ان کی تنقید بھی اجتہادی تنقید تھی۔ ادب کے کارواں میں کڑھے ہوئے شائستہ اور مہذب افراد کی اکثریت کے ساتھ ساتھ، حافظ محمود خاں شیرانی، کلیم الدین احمد اور قاضی عبدالودود جیسے پرمغز سرپھروں کی بھی ضرورت ہوتی ہے تاکہ ادب کے جلال و جمال کے منظر نامے بے کیف نہ ہو سکیں۔

اردو شعر و ادب پر اگر کلیم الدین احمد کی تنقید کی بنیاد خالص علمی اصولوں پر ہوتی تو ان سے اختلاف ممکن تھا مگر تعرض نہیں، مگر ان کے تنقیدی نظریوں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی خشتِ اوّل کی بنیاد ہی ٹیڑھی تھی اور پھر ان کی تنقید کی عمارت جتنی بلند ہوتی گئی اسی تناسب سے اس کا ٹیڑھاپن بھی بڑھتا گیا۔ "اردو تنقید پر ایک نظر" کا پہلا ہی فقرہ نہ صرف پہلے سے طے شدہ نتائج کا اعلان نامہ ہے بلکہ اپنے اندر دعوتِ مبارزت طلبی بھی سموئے ہوئے ہے۔

"اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر۔"

منطقی طور سے یہاں پر اعتراض پیدا ہوتا ہے کہ جب اردو تنقید خارج میں اپنا وجود ہی نہیں رکھتی تو پھر اس پر رائے زنی اور خامہ فرسائی کیسی؟ ہما ایک فرضی پرندے کا نام ہے۔ مشہور ہے کہ وہ جس کے سر پر بیٹھتا ہے وہ بادشاہ بن جاتا ہے۔ شاعروں نے اس فرضی پرندے پر مضامین تو باندھے ہیں مگر تا دمِ تحریر کسی ادیب یا شاعر نے ہما کے بارے میں کوئی کتاب نہیں لکھی نہ کسی مضمون میں اس کے عدم و وجود پر بحث کی ہے کیونکہ جو شے موجود ہی نہیں ہے اس پر بحث کیونکر ہو سکتی ہے مگر کلیم الدین احمد نے جو یہ چار سو صفحے کی کتاب تحریر کی ہے اور تذکروں سے لے کر اب تک کی تنقید کا عہد بہ عہد جائزہ پیش کیا ہے، وہ منفی ہو یا مثبت مگر اس سے کم از کم اتنا تو ثابت ہو ہی جاتا ہے کہ اردو تنقید، اقلیدس کا خیالی نقطہ نہیں ہے بلکہ وہ خارج میں موجود ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو حالی کے بارے میں وہ یہ کیوں لکھتے کہ:

"حالی نے سب سے پہلے جزئیات سے قطع نظر کی اور بنیادی اصول پر غور و فکر کیا۔ شعر و شاعری کی ماہیت پر کچھ روشنی ڈالی اور مغربی خیالات سے استفادہ کیا، اپنے زمانے، اپنے ماحول اور اپنے حدود میں حالی نے جو کچھ کیا وہ بہت تعریف کی بات ہے، وہ اردو تنقید کے بانی بھی ہیں اور اردو کے بہترین نقاد بھی ہیں۔"

(اردو تنقید پر ایک نظر)

کلیم الدین احمد نے اپنے زمانے اور اپنے ماحول کے لحاظ سے جب حالی کو بہترین نقاد قرار دے دیا تو اب ان کی اس رائے کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے کہ

"خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادنیٰ، دماغ و شخصیت اوسط، یہ تھی

حالی کی کائنات "

(اردو تنقید پر ایک نظر)

مقدمہ شعر و شاعری کوئی الہامی کتاب نہیں ہے جس کی خامیوں کی گرفت نہ کی جا سکتی ہو۔ حافظ محمود خاں شیرانی نے بھی تنقید شعر العجم میں شبلی کے بے شمار تسامحات کی نشاندہی کی ہے مگر انھوں نے شبلی کی شخصیت اور علمی قابلیت پر خاک نہیں ڈالی۔ شعر العجم، آبِ حیات اور مقدمہ شعر و شاعری اب بھی زندہ کتابیں ہیں اور اردو کے ادب العالیہ میں شمار ہوتی ہیں۔ ان کی اس تنقید سے نہ صرف ان کا فکری تضاد عیاں ہو جاتا ہے بلکہ اردو ادب کے بارے میں ان کا انتہا پسندانہ نقطۂ نظر بھی سامنے آجاتا ہے۔ ان کی ستم ظریفی یہ ہے کہ وہ اردو کے تنقیدی سرمائے کو جس کی ابتدا تذکروں سے ہوتی ہے، بیسویں صدی کی سائنسی تنقید کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور دو تین سو سال کے تدریجی ارتقا کو نظر انداز کر دیتے ہیں:

> " فورڈ نے جو پہلی موٹر کار بنائی وہ اپنے وقت میں عجوبۂ روزگار تھی۔ نئی قسم کی چیز تھی۔ پھر مفید تھی گھنٹوں کی منزل منٹوں میں طے ہو جاتی تھی۔ لیکن اب اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟ بس میوزیم میں رکھنے کی چیز ہے۔ ہاں اگر آپ موٹر سازی کے ارتقا کی تاریخ جاننا چاہیں تو فورڈ کی پہلی موٹر کار کی البتہ کچھ اہمیت ہو سکتی ہے لیکن یہ اہمیت صرف تاریخی ہوگی۔ اب یہ آپ کے کام کی نہیں۔"
>
> (اردو تنقید پر ایک نظر مطبوعہ ۱۹۶۹ء صفحہ ۶)

کلیم الدین احمد، فورڈ کی پہلی موٹر کار کی تکنیکی صلاحیت اور افادیت کو

آج کل کی ایر کنڈیشنڈ امپالا کے ٹیکنیکی معیار سے پرکھنے کی کوشش کرتے ہوئے یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ اگر کل کی فورڈ نہ ہوتی تو آج کی امپالا بھی وجود میں نہیں آسکتی تھی۔ ادبی تنقید کی نوعیت اور موٹر کار کی نوعیت میں بھی بنیادی فرق ہے فورڈ کی پہلی موٹر کار تو میوزیم میں رکھی جاسکتی ہے مگر مقدمہ شعر و شاعری میوزیم میں رکھنے کی چیز یقیناً نہیں ہے۔

کلیم الدین احمد کی تنقید کی ایک بڑی نمایاں کمزوری یہ ہے کہ وہ ادب کا تجزیہ تو کرتے ہیں مگر اس تجزیے کے توسط سے کسی منطقی نتیجے تک نہیں پہونچتے بلکہ نتیجہ پہلے نکال لیتے ہیں اور پھر اسی نتیجے کے تحت ادبی تخلیقات کی خامیوں کو چُن چُن کر اجاگر کرتے ہیں۔ ان کا تنقیدی تناظر علت و معلول کے رشتوں کو نہیں اُبھارتا بلکہ صرف طے شدہ نتائج کو ثابت کرتا ہے جس کی وجہ سے وہ کسی فن پارے کی صحیح قدر و قیمت متعین کرنے میں اکثر ناکام ہوتے ہیں۔ ان کے خاص خاص نقروں سے سنسنی تو ضرور پھیلتی ہے وہ جھنجھوڑتے بھی ہیں اور انگس بھی لگاتے ہیں مگر ادبی تنقید اس کے علاوہ بھی کچھ چاہتی ہے۔ مثلاً شاعر کی ذہنی تفہیم، اس کا زمانہ اور ماحول، فکری پس منظر وغیرہ جس کو کلیم الدین احمد بڑی بے نیازی سے نظر انداز کر دیتے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ان کا طرزِ تحریر صاف اور رواں اور ان کے فیصلے دو ٹوک ہوتے ہیں۔ وہ پیچ دار باتیں بھی نہیں بناتے نہ فلسفہ بگھارتے ہیں نہ گومگو کی کشمکش میں گرفتار ہوتے ہیں۔ حالی ہوں یا عبد الحق، آل احمد سرور ہوں یا اختر حسین رائے پوری سب کے بارے میں ان کی ایک سوچی سمجھی رائے ہے جس کو بغیر پس و پیش کے بے کم و کاست ظاہر کر دیتے ہیں مگر اس میں بھی ان کی ایک مشکل ہے۔ انفرادی طور پر جب وہ مجنوں گورکھپوری کے نظریات

پر تنقید کرتے ہیں تو اس قسم کے فقرے لکھتے ہیں :

"کولرج کی تنقید کا یہ لب لباب نہیں۔ ماننا پڑتا ہے کہ مجنوں گورکھپوری کو کولرج سے کوئی واقفیت نہیں۔"

"کہتے ہیں فنی اعتبار سے نظیر اردو شاعری کے چاسر ہیں۔ شاید کولرج کی طرح مجنوں گورکھپوری چاسر سے بھی واقف نہیں۔"

یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ مجنوں گورکھپوری آرنلڈ اور مارکس دونوں سے ناواقف ہیں شاید ہومر کی طرح وہ بھی اونگھ گئے۔"

مگر جب علی سردار جعفری کتاب ترقی پسند ادب پر تنقید کرتے ہیں تو انہی مجنوں گورکھپوری کے لیے ان کے قلم سے یہ جملے ٹپک پڑتے ہیں۔

"مجنوں گورکھپوری، علی سردار جعفری سے زیادہ ذہین، زیادہ روشن خیال ہیں۔ یہی ان کی خوبی ہے کہ وہ مارکسیت کے تاریک کمرے کو پوری دنیا نہیں سمجھتے، وہ مادیت کے نقطۂ نظر کے حدود سے بہت کچھ واقف ہیں۔ وہ غور وفکر کر سکتے ہیں۔ اور کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ مارکسیت کی کمزوریوں سے بہت کچھ آگاہی رکھتے ہیں یہ آگاہی علی سردار جعفری کے بس کی بات نہیں۔"

پھر جب فراق کی تاثراتی تنقید کی بات آتی ہے تو انہی علی سردار جعفری کا قول کلیم الدین احمد کے نزدیک قول فیصل بن جاتا ہے۔

"علی سردار جعفری نے بہت ٹھیک کہا ہے کہ فراق کی تنقید کا معیار وجدانی ہے اور انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، تاثراتی انداز میں لکھا ہے۔"

صاف معلوم ہوتا ہے ان کی ترجیحات ان کی انفرادی پسند اور ناپسند کے تابع ہوتی ہیں جس سے قاری کسی معین نتیجے تک نہیں پہونچ سکتا۔ وہ اردو تنقید

سے جس معیار کا مطالعہ کرتے ہیں وہ اردو تو کیا ہندوستان کی کسی زبان میں موجود نہیں۔ عربی۔ ترکی۔ فارسی۔ چینی اور جاپانی زبانوں میں بھی نہیں ہے۔ چاسر کی "کنٹر بری ٹیلز" میں ان کو دنیا جہان کی خوبیاں نظر آتی ہیں۔ مگر میر امّن کی باغ و بہار ان کے نزدیک بے وقعت اور مانگے تانگے کی چیز ہے۔ ان کا یہی زاویۂ نظر ان کی تنقیدوں میں ایک غیر متوازن اور غیر منطقی انداز پیدا کر دیتا ہے تنقید جس ٹھنڈے مزاج توازن اور تخلیق کار سے ہمدردی کا مطالبہ کرتی ہے کلیم الدین احمد کی افتادِ طبع اس کے بالکل برعکس معلوم ہوتی ہے۔ جس کی وافر مثالیں ان کی تصانیف میں موجود ہیں:-

جگر مراد آبادی کی ایک مشہور غزل کا مطلع ہے ؎

یہ لالہ و گل، یہ صحن و روش ہونے دو جو ویراں ہوتے ہیں
تخریبِ جنوں کے پردے میں تعمیر گلستاں ہوتے ہیں

اسی غزل میں یہ شعر بھی ہے ؎

یہ خون ہے جو مظلوموں کا ضائع تو نہ جائے گا لیکن
کتنے وہ مبارک قطرے ہیں جو صرفِ بہاراں ہوتے ہیں

اس شعر کا تعلق آزادی کے بعد ہونے والے ہولناک واقعات و فسادات سے ہے، ظاہر ہے کہ ایک سچا، حساس اور دردمند شاعر (جیسے کہ جگر تھے) اپنے گرد و پیش ہونے والے واقعات سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا اور ان تاثرات کا عکس اس کے اشعار و افکار پر پڑنا بھی ناگزیر ہے مگر کلیم الدین احمد اس شعر کو صریح پروپگنڈا قرار دیتے ہیں اور ہرگز اسے شاعری نہیں سمجھتے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ

"جگر جنھیں سیاست سے کوئی واسطہ نہیں، سستی شہرت کے لیے

سیاسی باتیں کرتے ہیں، حسرت جو سیاست کے مردِ میداں تھے، شعر کے آئینے میں اس کی شفق جمالی اور اپنی شکستہ حالی کی جھلک دکھاتے ہیں۔"

(عملی تنقید حصہ اول مطبوعہ ۱۹۶۳ء، صفحہ ۱۶۹)

گویا سیاست شعر کے لیے ایسا شجرِ ممنوعہ ہے کہ غزل گو شعراء کو اس کے قریب بھی نہیں پھٹکنا چاہیے اور روم میں خواہ کیسی ہی زبردست آگ لگی ہو۔ نیرو کو مسلسل بانسری بجاتے ہی رہنا چاہیے کہ یہی اس کا منصب ہے۔ جگر کو مطعون کرنے کے جوش میں کلیم الدین احمد، حسرت کے ان بیسیوں خالص سیاسی اشعار کو بھی نظرانداز کر گئے جو ان کے دواوین میں موجود ہیں بلکہ بعض غزلیں تو صرف سیاسی خیالات و نظریات ہی پر مبنی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ وہاں حسرت حسرت نہیں رہتے۔ اسمٰعیل میرٹھی بن جاتے ہیں۔ حسرت کے برخلاف، جگر کا محولہ بالا شعر نہ سپاٹ ہے نہ محض کلامِ منظوم بلکہ اس میں ایک لطیف شاعرانہ کیفیت بدرجۂ اتم موجود ہے۔

ترقی پسند تحریک بھی ایک زمانے میں کلیم الدین احمد کا ہدفِ تنقید بن چکی ہے کسی نئی تحریک کو ہدفِ تنقید بنانا کوئی غیر معمولی بات نہیں ہے بشرطیکہ اس کی بنیاد اصولوں پر ہو، نہ کہ محض جذباتیت پر۔ مارکس پر کلیم الدین احمد کا اعتراض بظاہر علمی انداز لیے ہے مگر ان کا لب و لہجہ ایسا ہے جس سے ان کی ذاتی عصبیت خود بخود جھلک اٹھتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"کہا جاتا ہے کہ مارکسیت فلسفہ ہے، تاریخ ہے، سائنس ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ فلسفہ ادھورا، کچا اور مانگا ہوا ہے۔ تاریخ من مانی اور خیالی ہے اور یہ سائنس غیر سائنٹفک ہے۔

مارکس کے فلسفے کی بنیاد ہیگل اور فوائر باخ کے متضاد فلسفوں پر ہے ۔"

(سخن ھائے گفتنی ۔ دوسرا اڈیشن ۔ صفحہ ۱۴)

آگے چل کر انھوں نے ہیگل اور فوائر باخ کے متضاد نظریات پر روشنی ڈال کر، مارکس کے فکری تضاد کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے مگر واقعہ یہ ہے کہ اس ضمن میں کلیم الدین احمد کے نتائج سے اتفاق کرنا مشکل ہے ۔

غزل کے بارے میں کلیم الدین احمد کے خیالات سب کو معلوم ہیں ۔ حالی کا اعتراض غزل کے مبتذل مضامین پر تھا ۔ صنفِ غزل پر نہیں تھا ۔ مقدمۂ شعر و شاعری میں انھوں نے غزل کی بہ حیثیت ایک صنفِ سخن کھل کر حمایت کی ہے اور اس کی اصلاح کے طریقے بھی بتائے ہیں ۔ کلیم الدین احمد غزل کو سرے سے ایک ناپسندیدہ صنفِ سخن گردانتے ہیں ۔ انھوں نے لکھا ہے :

"ریزہ خیالی اردو شاعروں کی فطرت میں ایسی رچ گئی کہ اس سے نجات نہ پا سکے ۔ پھر ان میں قوتِ تعمیر کی بھی نمایاں کمی ہے اس لیے غزل کی طرف وہ زیادہ جھکتے ہیں ۔ اور جب قصیدہ، مثنوی، مرثیہ یعنی مربوط صنفوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو وہاں بھی ترتیب و تعمیر میں طرح طرح کی خامیاں ابھرنے لگتی ہیں ۔"

(عملی تنقید ۔ پہلا اڈیشن ۔ صفحہ ۲۴۷)

بے محل نہ ہوگا اگر اس ضمنِ خاص میں مولانا حالی کی رائے بھی برائے تقابل پیش کر دی جائے ۔

"اگرچہ اس لحاظ سے کہ غزل کی حالت فی زمانا نہایت ابتر ہے اور

وہ محض ایک بے سود اور دور از کار صنف معلوم ہوتی ہے لیکن چونکہ
شاعر کو مبسوط اور طولانی نظمیں لکھنے کا ہمیشہ موقع نہیں ملتا اور
اس کی قوتِ متخیلہ بیکار بھی نہیں رہ سکتی، اس لیے بسط خیالات
جو وقتاً بعد وقت، شاعر کے ذہن میں فی الواقع گزرتے ہیں یا
تازہ کیفیات جن سے اس کا دل روزمرہ کسی واقعہ کو سن کر یا کسی
حالت کو دیکھ کر سچ مچ متکیّف ہوتا ہے، ان کے اظہار کا کوئی
آلہ، کارِ غزل یا رباعی یا قطعہ سے بہتر نہیں ہو سکتا۔"

(مقدمۂ شعر و شاعری مطبوعہ اردو اکاڈمی لکھنؤ صفحہ ۱۱۶)

ان دنوں ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے بھی ادب کے عصری تقاضوں کے تناظر
میں صنفِ غزل کے بارے میں کچھ سوالات قائم کیے ہیں اور پھر لکھا ہے:

"کوئی شخص جس کی نظر اور زبانوں سے قطع نظر صرف اردو کے
ادبی ذخیرے اور غزل کے سفر پر دور تک جاتی ہو، ان سوالوں
کا جواب ہاں میں نہیں دے سکتا۔ اب یا تو یہ سوال مہمل ہیں۔
ان کا صور تخال سے کوئی واسطہ نہیں اور واسطہ ہے تو کیا سبب
کہ اردو شاعری کا مطلع اس قدر ابر آلود اور بہت کچھ غزل تک
محدود نظر آتا ہے غزل تب کی ہو یا اب کی، بہرحال ایک طرح کی
ریزہ چینی ہے اس سے بڑھے تو گل چینی اور بہت بڑھے تو نکتہ چینی
کسی بڑی جیتی جاگتی زبان میں ایسا نہیں ہوتا کہ جسے دیکھو وہ
موزونیٔ طبع کے بل بوتے پر ایک جیسے مسائل، ایک جیسی آواز
یا آہنگ میں ایک جیسی شاعری کر رہا ہو۔"

(الفاظ۔ مہمان اداریہ۔ ستمبر اکتوبر ۸۳ء ص ۵)

غزل کے یہ تین متقدر نکتہ چیں کم و بیش اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ غزل اپنی ریزہ خیالی کے باعث عصری تقاضوں کی بھرپور ترجمانی نہیں کر سکتی اور نہ غزل کی شاعری میں کوئی بڑا کارنامہ انجام دیا جا سکتا ہے۔ مگر کلیم الدین احمد صرف اتنے ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ وہ اردو نظم پر بھی ترتیب اور تعمیر کی خامیوں کا الزام عائد کرتے ہیں۔ انھوں نے اردو کی مشہور نظموں کے جو تجزیاتی مطالعے پیش کیے ہیں ان کا لب لباب یہی ہے کہ اردو شعرا نظم کی تعمیر میں عمارت کی طرح ایک ایک اینٹ چُن چُن کر نہیں رکھتے بلکہ تکرار اور بے ربطی کے کارن اس کی اٹھان کو غارت کر دیتے ہیں۔ اپنی متنازعہ فیہ تصنیف "اقبال ایک مطالعہ" میں انھوں نے اقبال کی نظموں پر بیشتر اسی قسم کے اعتراضات کیے ہیں جن سے کوئی بھی صاحبِ نظر مشکل ہی سے اتفاق کر سکتا ہے البتہ اس ضمن میں وہ نظیر اکبر آبادی کی نہ صرف تحسین کرتے ہیں بلکہ ان کو نظم نگاری کا میرِ کارواں سمجھتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے:

"حیرت ہے کہ ایسے زمانے میں جب بنے بنائے راستے پر چلنا شیوۂ عالم تھا جب نئی راہ نکالنے کا خیال کسی کو نہ تھا۔ جب غزل کے فرسودہ اصول قوانین کی طرح اٹل سمجھے جاتے تھے۔ ایسے زمانے اور ایسے ماحول میں نظیر نے آزادیٔ خیال کا بے نظیر ثبوت دیا۔ نئے نئے تجربے کیے۔ نئے نئے سانچے بنائے اور غزل کی تیکنیک بدل دی۔ اگر غزل گو شعرا نظیر کے تجربوں کی قدر و قیمت سمجھتے اور نظیر کو میرِ کارواں بناتے تو آج اردو شاعری اور غزل اس پستی سے نکل کر بہت بلند مقام پر ہوتی۔" (اردو شاعری پر ایک نظر)

نظیر کے نئے نئے سانچے بنانے اور فکر و خیال کی دنیا بدلنے کی کوشش کو

بالکل درست تسلیم کرتے ہوئے بھی یہ ماننا مشکل ہے کہ اس سے میرؔ، سوداؔ، غالبؔ، مومنؔ کی غزلیہ شاعری کا مرتبہ کسی طرح کم ہو سکتا ہے۔ دراصل نظم اور غزل کا ٹکراؤ ایک غلط بحث ہے اور کلیم الدین احمد بھی تسلیم کرتے ہیں کہ قبول عام کا شرف غزل ہی کو حاصل رہے گا۔ بہرحال کلیم الدین احمد نے اردو تنقید کو ایک نیا زاویۂ نظر دیا اور اس کو روشنی کے نئے افق دکھائے۔ ان سے اختلاف تو کیا جا سکتا ہے مگر ان کو نظرانداز کرنا مشکل ہے۔

اُردو ادب اور قاری کے مسائل

"مہ و سالِ آشنائی" میں فیضؔ نے روس کے مشہور ادیب ایلیا اہرن برگ مرحوم کی گفتگو کا کچھ حصہ نقل کیا ہے جو مغربی ادیبوں کے اس اعتراض کے جواب میں ہے کہ سوویت روس میں انقلاب کے بعد اعلیٰ تخلیقی ادب کیوں نہیں پیش کیا گیا۔ اہرن برگ نے مغربی ادیبوں سے مخاطب ہو کر کہا تھا۔

"آپ کا کہنا ٹھیک ہے کہ ہم نے ٹالسٹائے جیسا بڑا ادیب اس بیس تیس سال میں نہیں پیدا کیا لیکن ہم نے وہ شخصیت پیدا کی ہے جو آپ ایک ہزار سال میں نہیں کر سکتے۔ ہم نے بڑا پڑھنے والا پیدا کیا ہے "گریٹ ریڈر" جو آپ کے معاشرے میں نہ اب ہے اور نہ اس کی موجودہ صورت میں کبھی ہوگا۔ شیکسپیر تو آپ کا ادیب ہے ہمارا تو نہیں! لیکن آپ نے گذشتہ تین سو برس میں اس کے جتنے اڈیشن جتنی تعداد میں چھاپے ہیں۔ ان سے زیادہ گذشتہ بیس برس میں ہم چھاپ چکے ہیں۔ اور پھر آپ کے یہاں کالج اور یونیورسٹی سے باہر شکسپیر کو پڑھتا کون ہے؟ یہاں تو ہر کوئی اس سے آشنا ہے۔"

اس سلسلے میں اہرن برگ کا ایک اور دلچسپ انکشاف قابلِ غور ہے:

"آج کل ہماری سوویت ادیبوں کی انجمن کو دو مسئلوں کا سامنا ہے۔ ایک مسئلہ تو کاغذ کا ہے جو آج کل بہت کم یاب ہے اور دوسرا مسئلہ ایلیا اہرن برگ کا ہے۔ اس لیے کہ آج کل ہماری آپس میں اَن بن ہے لیکن اس کے باوجود ابھی تھوڑے دنوں پہلے میری خود نوشت سوانح عمری دو جلدوں میں اور دس لاکھ کی تعداد میں چھپی ہے جب اس کی اشاعت اور دکانوں میں پہنچنے کی تاریخ کا اعلان اخباروں میں کیا گیا تو مقررہ دن سے ایک رات پہلے سے لوگ کتابوں کی دکانوں پر قطاریں بنا کر کھڑے ہونے لگے اور یہ سلسلہ اس وقت تک جاری رہا جب تک کتاب ختم نہیں ہو گئی۔"

یہ حال تو سوویت یونین کا ہے جہاں اشتراکی حکومت قائم ہے۔ اب ایک ایشیائی ملک جاپان میں کتابوں کی اشاعت اور قارئین کے ذوق کا حال مزاح نگار مجتبیٰ حسین سے سنیے جن کے سفرنامے کا آخری باب دہلی کے ایک اردو ماہنامے میں شائع ہوا ہے۔

"وہاں چار یا پانچ سال کی عمر کے بچے بھی بڑے ذوق و شوق سے کتابیں نہ صرف خریدتے ہیں بلکہ پڑھتے بھی ہیں۔ جاپان کی آبادی تقریباً گیارہ کروڑ ہے اور سال بھر میں تقریباً اسّی کروڑ کتابیں فروخت ہوتی ہیں۔ گویا ہر جاپانی سال بھر میں ساڑھے چھ کتابیں ضرور خریدتا ہے۔"

اس تناظر میں اردو کتابوں کی اشاعت اور اس کے قاری کی تعداد پر نظر ڈالیے تو ایک بیحد دھندلی اور مایوس کن فضا نظر آتی ہے۔ کتابوں کی طباعت اور حُسنِ صورت کا معیار اگرچہ حالیہ برسوں میں کافی بلند ہوا ہے مگر پڑھنے والوں

کی تعداد دن بدن سکڑتی اور سمٹتی جارہی ہے۔ اردو ادب کا سب سے گمبھیر مسئلہ یہ ہو کر جو لکھنے والے وہی پڑھنے والے۔ اس طرح یہ ایک ایسا تھیٹر بن گیا ہے جس کے اداکار ہی اس کے تماشائی بھی ہیں حالانکہ بنیادی طور سے ان دونوں کا دائرہ کار الگ الگ ہے جو ایک دوسرے سے تحریک بھی حاصل کرتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ موجودہ صورت یہ ہے کہ ادبی حلقوں سے باہر ادب کا باذوق قاری دال میں نمک کے برابر بھی نہیں رہ گیا ہے۔ ادب صرف وہی لوگ پڑھتے ہیں جو خود اہلِ قلم ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ مذہبی لٹریچر سے قطع نظر، اردو کی اچھی سے اچھی کتاب اگر دو ہزار یا اس سے زیادہ چھپ جائے اور نکل جائے تو اس سائنسی دور میں بھی اسے معجزہ ہی سمجھنا چاہیے۔ آج کل اردو کے صفِ اوّل کے ادیب کی کتاب بھی عموماً ایک ہزار سے زیادہ نہیں چھپتی اور اس کا دوسرا اڈیشن تو شاید ہی کبھی نکلتا ہو۔ ان ایک ہزار کتابوں کا بیحد قلیل اور ناقابلِ لحاظ حصّہ ہی انفرادی طور سے خریدا جاتا ہے ورنہ ساری کتابیں لائبریریوں اور دوسرے تعلیمی اداروں میں جاتی ہیں۔ تعجب اس بات پر ہے کہ قاری کے بحران کے اس سنگین مسئلے پر نہ تو اشاعتی ادارے غور کرتے ہیں اور نہ علمی و ادبی حلقے، حد یہ ہے کہ کسی یونیورسٹی یا کالج میں اس مسئلے پر آج تک کوئی مذاکرہ نہیں ہوا۔ اس صورتِ حال سے آشنا سب ہیں مگر اسے ایک مسئلہ سمجھ کر حل کرنے کی کوشش کوئی نہیں کرتا۔

تقسیم ہند سے پہلے قاری کے بحران کی کم از کم یہ صورت نہ تھی۔ اس وقت اردو ادب کے باذوق قاری کا ایک طبقہ سارے ہندوستان میں پھیلا ہوا تھا۔ خصوصاً شمالی ہند میں بنگال سے لے کر پنجاب تک یہ طبقہ کافی موثر اور فعّال تھا۔ اس زمانے میں کرشن چندر، منٹو، عصمت چغتائی۔ راجندر سنگھ بیدی وغیرہ کے افسانو

کی بازار میں کافی مانگ تھی - شاعری میں جوشؔ، حفیظؔ، جگرؔ، فراقؔ، ساحرؔ، مجروحؔ، مجازؔ اور جذبیؔ وغیرہ نہ صرف ذوق و شوق سے سُنے جاتے تھے بلکہ ان کے شعری مجموعے بھی ہاتھوں ہاتھ فروخت ہوتے تھے جبکہ اس زمانے کی قوتِ خرید بھی کچھ ایسی زیادہ مضبوط نہ تھی- آج کا حال یہ ہے کہ شعری، افسانوی اور تنقیدی مجموعے بڑی آب و تاب سے شائع ہوتے ہیں، اتنی آب و تاب سے کہ آزادی سے پہلے کی کتابیں ان کے مقابلے میں ہیچ پوچ نظر آتی ہیں مگر ان کا پڑھنے والا اور ان کو APPRECIATE کرنے والا عام قاری مطلع سے غائب ہوگیا ہے -
اس لیے یہ شاندار اور معیاری کتابیں یا تو کتب خانوں کی زینت بنتی ہیں یا تحقیقی مطالعوں کے کام آتی ہیں - صورتِ حال کی اس تبدیلی کی سب سے بڑی وجہ تو وہ تیز رفتار زندگی ہے جس میں ہر شخص مادی آرام و آسائش اور بلند تر معیارِ زندگی کے حصول کے پیچھے دیوانہ وار بھاگ رہا ہے - سائنس اور ٹکنالوجی نے ایسے ذرائع مہیا کر دیے ہیں جن کی وجہ سے اسے اپنی فرصت کے اوقات کا زیادہ آسان اور بہتر مصرف ہاتھ آگیا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا اب اسے فرصت کے وہ لمحات میسر ہی نہیں ہیں جن میں وہ تصورِ جاناں کر سکے - سفر و حضر میں یا فرصت و فراغت کے اوقات میں اگر اسے کتاب کی ضرورت بھی محسوس ہوتی ہے تو وہ فلمی اور جاسوسی قسم کے ہلکے پھلکے لٹریچر کی تلاش کرتا ہے - "مضامینِ رشید" یا "شاخِ نہالِ غم" اس کے دستِ شوق کی گرفت سے باہر کی چیزیں ہیں - دوسری طرف ہمارے نئے ادیبوں، شاعروں اور افسانہ نگاروں کا رویہ بھی قاری کے نقطۂ نظر سے کچھ بے تعلقی کا سا ہے - اظہار کے جو نئے اسالیب آج کل رائج ہوئے ہیں وہ دلچسپ اور عام فہم نہ ہونے کی وجہ سے قاری کی گرفت میں نہیں آتے - مثال کے طور پر جدید اردو افسانوں کو لے لیجیے - جدید افسانے سے

کہانی کا عنصر غائب ہو گیا ہے۔ افسانوں کے نام پر جو کچھ پیش کیا جا رہا ہے وہ ایک قسم کا انشائیہ ہے جس کا موضوع ذات کی اندرونی گھٹن کا ایک ایسا اندھا سفر ہے جس کی نہ کوئی سمت ہے نہ مقصد۔ اس کے علاوہ اس پر نامانوس علامتوں کا اتنا موٹا غلاف چڑھا ہوتا ہے کہ جب تک افسانہ نگار خود اس کی وضاحت نہ کر دے اس کا سمجھنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔ یہی حال جدید نظموں کا ہے۔ ژولیدہ علامتیں، بیان کی پیچیدگی، موضوعات کی یکسانیت، زندگی کے مظاہر سے لاتعلق تنہائی، ذات کا کرب، وغیرہ جدید نظم کے ایسے ترکیبی عناصر ہیں جنھوں نے اس کو کمپیوٹر کے پرزوں کی طرح پیچیدہ بنا دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ آپ قاری سے یہ مطالبہ نہیں کر سکتے کہ وہ اس ذہنی جمناسٹک میں آپ کا شریک کار ہو۔ ان افسانوں اور نظموں کا مخاطب دراصل عام قاری ہوتا بھی نہیں بلکہ اس کے اصل مخاطب صرف نقاد یا ادبی کالم نگار کرنے والے لوگ ہوتے ہیں جو ان افسانوں اور نظموں کو بطور خام مواد استعمال کرتے ہیں اور شہرت اور پیسہ کماتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو کے ادیب اور قاری کے درمیان جو یہ خلیج حائل ہو گئی ہے اس کو پاٹنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ جو کچھ لکھا جائے اس کا بڑا حصہ دلچسپ، خیال انگیز اور عام فہم ہو نیز جو زبان استعمال کی جائے وہ علمی سطح پر ہوتے ہوئے بھی قاری کی گرفت سے باہر نہ ہو تاکہ اس کے جمالیاتی حس کی تسکین بھی ہو سکے۔ اور اس کے فکر و خیال کو روشنی بھی مل سکے۔ مثال کے طور پر جدید غزل کو لے لیجیے اس نے حالیہ برسوں میں تجریدیت اور لایعنیت کا طوق اتار پھینکا ہے اور اب وہ زندگی کے مظاہر کو اس طرح جذب کر رہی ہے کہ عام سننے اور پڑھنے والا اس سے متاثر بھی ہوتا ہے اور اس کی پذیرائی بھی کرتا ہے۔ ادبی رسائل اور مشاعروں کے علاوہ ریڈیو اور ٹی وی سے نشر ہونے والی غزلیں عام آدمی پر جس طرح اثر انداز ہو رہی ہیں

اس سے غزل کے منظرنامے میں ایک نئی وسعت اور رنگا رنگی پیدا ہوئی ہے اور اُن کے امکانات دن بدن بڑھتے چلے جا رہے ہیں۔

اردو کتابوں کے ناشر اور ادبی ادارے بھی قاری کا حلقہ بڑھانے میں موثر کردار ادا کر سکتے ہیں اور وہ اس طرح کہ وقفے وقفے سے چھوٹے بڑے شہروں میں اردو کتابوں کے اسٹال لگائے جائیں، نمائشیں منعقد کی جائیں، پبلسٹی کے دیگر ذرائع بھی اس طرح استعمال کیے جائیں کہ کم خرچ میں کتابوں کی زیادہ سے زیادہ مشتہری ہو سکے۔ مراٹھی کتب یاترا کے طرز پر اگر مستعدی اور لگن سے کام کیا جائے اور اس میں بڑے ادیبوں اور شاعروں کا تعاون بھی حاصل ہو تو اردو کتب یاترا بھی کتابوں کی فروخت اور قاری کا حلقہ وسیع کرنے میں بڑی موثر ثابت ہو سکتی ہے۔ اردو میں قاری کا فقدان ایک ایسا سنگین مسئلہ ہے جس کی طرف اگر اس وقت توجہ نہ دی گئی تو اردو ادب میں ایک ایسا خلا پیدا ہو جائے گا جس کا پر کرنا صدیوں تک ممکن نہ ہو سکے گا۔

ادب کے غیر ادبی معیار کا مسئلہ

ادب کے غیر ادبی معیار کا مسئلہ آج کل پھر ادبی حلقوں میں زیرِ بحث ہے بظاہر اس کے معنی یہی ہیں کہ کسی تخلیقی فن پارے کی جانچ پرکھ یا اس کی قدر و قیمت متعین کرنے میں صرف فنی اور جمالیاتی نقطۂ نظر کو بروئے کار لایا جائے اور ہر طرح کے بیرونی عنصر سے بالکل صرفِ نظر کر لیا جائے ادب برائے ادب کی حمایت میں بالکل یہی نقطۂ نظر آسکر وائلڈ نے پیش کیا تھا اور کانٹ اور ہیگل نے بھی اپنی تحریروں میں اسی بات پر زور دیا تھا کہ ادب بذات خود اپنا مقصود ہے اور اس میں کسی خارجی عنصر کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ زمانے کی گردش سے ایک مرتبہ پھر دہی مسترد شدہ افکار ہمارے سامنے سوالیہ نشان بن کر کھڑے ہو گئے ہیں میر کے شعر شور انگیز پر صرف اس لحاظ سے غور کرنا کہ میر نے کن کن پینتروں سے شعر کہا ہے، بیان کے کون کون سے حربے آزمائے ہیں، لفظ کے پیچھے معنی کی کتنی پرتیں جمائی ہیں استعاروں میں کون کون سی جدتیں پیدا کی ہیں۔ ہیئتی تنقید کا ایک کامیاب مظاہرہ تو ہو سکتا ہے مگر اس سے میر کے شعر شور انگیز کی حقیقی قدر و قیمت کا تعین نہیں ہو سکتا۔ اس لیے نہیں ہو سکتا کہ شعر گوئی سے میر کی غرض و غایت صرف اپنی مہارتِ فن کا مظاہرہ کرنا نہیں تھا بلکہ ان تجربات کی ترسیل بھی تھی جن سے ان کو اپنی شب و روز کی زندگی میں واسطہ پڑتا تھا۔ میر کے ان تجربات کی جڑیں ماضی میں دور دور تک پھیلی ہوئی تھیں اور

ان میں اس سیاسی اور سماجی شکست و ریخت کا بھی بہت بڑا دخل تھا۔ جو سترہویں صدی اور اٹھارہویں صدی کے ہندوستان کا مقدر بن چکا تھا۔ سوال یہ ہے کہ کیا میرؔ کے عہد کے تاریخی اور معاشرتی عوامل کو نظر میں رکھے بغیر میرؔ کے اشعار کا منصفانہ تجزیہ کیا جاسکتا ہے؟ شاید نہیں کیا جاسکتا۔

ادب خواہ شاعری کی صورت میں ہو یا افسانہ، ناول، ڈرامہ، انشائیہ اور طنز و مزاح کی صورت میں اس کا نقطۂ پرکار انسان ہوتا ہے اور اس میں انسانی تجربات ہی بیان کیے جاسکتے ہیں خواہ یہ تجربات کتنے ہی پیچیدہ، ناصاف یا غیر واضح کیوں نہ ہوں۔ مظاہر فطرت کا بیان بھی انسانی حواس کے تجربوں کے وسیلے ہی سے کیا جاسکتا ہے۔ اب تو خلائے بسیط بھی انسانی تجربوں کی آماجگاہ بن چکا ہے اور یہ کہنا بھی ممکن نہیں رہا کہ فلاں خیال خواہ کی پیداوار ہے اسلیے بے بنیاد اور بیکار محض ہے۔

شعر و ادب کا سیدھا اور براست تعلق انسانی شعور سے بھی ہے۔ لاشعور سے بھی مگر ان کے اندر جو کچھ ہے وہ صدیوں کے انسانی تجربوں کے وسیلے ہی سے آیا ہے کوئی خیال خواہ کتنا ہی مبہم یا ناقابل فہم کیوں نہ ہو، اپنے اجتماعی لاشعور کے دائرے سے باہر نہیں ہوتا اور اس کے پیچھے بھی تجربات کی ایک وسیع کائنات ہوتی ہے۔ اور اس کے ادراک کے لیے ان تمام عوامل کو بھی مدنظر رکھنا پڑتا ہے جن کا کسی فن پارے کی تشکیل میں کلیدی کردار ہوتا ہے۔ تاج محل کی تعمیر کا فنی حسن اور تناسب اپنی جگہ مسلم ہے مگر شاہجہاں کے دل میں اس کی تعمیر کا خیال کیوں پیدا ہوا؟ کیا اس کے پیچھے ممتاز محل سے اس کی بے پایاں محبت کا جذبہ کارفرما نہ تھا؟ اگر شاہجہاں ایک دولت مند اور مطلق العنان شہنشاہ نہ ہوتا تو کیا اس کا خیال عملی صورت اختیار کرسکتا؟ ظاہر ہے کہ تاج محل کی تعمیر اکبر شاہ ثانی یا محمد شاہ کے عہد

یں نہیں ہو سکتی تھی جس طرح تاج محل کی تعمیر ان تمام عوامل کی رہینِ منت تھی ' اسی طرح کسی فن پارے کی تعمیر و تشکیل بھی ان تمام تاریخی ' معاشرتی اور تہذیبی عوامل سے مل کر ہوتی ہے . جو اس فن پارے کے ظہور میں آنے کے وقت یکجا ہو جاتے ہیں اور اپنے تخلیق کار پر اثر انداز ہوتے ہیں ۔ شعر و ادب میں سماجی عنصر کے ذکر سے اگر بعض جدید نقادوں کو الرجی ہوتی ہے تو ہوا کرے مگر اس سے یہ بدیہی حقیقت نہیں بدل سکتی کہ شاعر یا ادیب بھی اسی دھرتی پر جنم لیتا ہے اور اسی سماج میں زندگی بسر کرتا ہے جس میں ہم آپ سب رہتے ہیں ۔ پھر یہ کیونکر ممکن ہے کہ وہ اپنے شعر یا افسانے میں جن تجربات کا اظہار کرتا ہے وہ اسے اپنے گرد و پیش کی زندگی سے بالواسطہ یا براہ راست نہ حاصل ہوئے ہوں ' یہاں تک کہ مجرد خیال بھی جس کا جدید غزل میں اب سے کچھ پہلے خاصا چرچا تھا ، زندگی کے تجربات ہی کا مبہم استعاراتی اظہار ہے اس لیے جب ان اشعار کی قدروں کے تعین کا مسئلہ پیش آتا ہے اور ہم صرف اس کے فنی اور جمالیاتی پہلوؤں ہی کو سامنے رکھ کر کوئی حکم لگاتے ہیں تو صرف ایک ادھوری سچائی کو پیش کرتے ہیں ' پوری سچائی کی گرفت سے قاصر رہتے ہیں ۔ انسان نے جب سے غور و فکر کرنا سیکھا ہے ۔ اس وقت سے آج تک جبکہ وہ خلا میں جست لگا رہا ہے ' اظہار کا کوئی ایسا وسیلہ دریافت ہی نہیں کیا جا سکا . جو اس کے ذہنی ' جسمانی یا حسی تجربات سے ماورا ہو ۔ ذہنِ انسانی کے اس سفر کی بے شمار جہتوں میں سے شعر و ادب بھی ایک ناقابلِ انکار جہت ہے جس میں صدیوں کے انسانی تجربات کی ایک دنیا آباد ہے ۔ اس دنیا میں سفر کرتے وقت اگر ہم اپنی آنکھیں کھلی اور اپنے ذہن کے دریچوں کو وا نہیں رکھ سکتے تو ہم اس تجربے کے عشرِ عشیر کا بھی ادراک کرنے سے قاصر رہیں گے ۔ جو لوگ صرف حسن اور فن کی بات کرتے ہیں وہ اپنے حواس کی کھڑکیاں تو کھلی

رکھتے ہیں مگر دل و دماغ کے سارے دروازے بند کر لیتے ہیں۔ مگر اس بحث کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ شعر و ادب میں انسانی تجربے کا اظہار ہی سب کچھ ہے اور فنی یا جمالیاتی قدریں ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کسی ادب پارے میں ہیئت اور مواد دونوں یکساں اہمیت رکھتے ہیں اور ان کے ماہرانہ امتزاج ہی سے وہ فن پارہ متشکل ہوتا ہے جو انسان کی فکری اور تہذیبی سرمائے میں اضافے کا باعث بنتا ہے شاعر کوئی بھی ہو، ہندوستان کا ہو یا ایران، ترکستان کا، روس کا ہو یا فرانس و انگلستان کا سب سے پہلے کوئی خیال اس کے ذہن میں نمو پاتا ہے پھر وہ اس کو اپنی زبان کے فریم ورک میں فنی محاسن سے سجا کر صفحۂ قرطاس پر اتارتا ہے۔ اب یہ اس کے فہم و ادراک اور حوصلے پر منحصر ہے کہ وہ کتنی گہرائی میں جا کر شناوری کر سکتا ہے اور پھر اس کے ہاتھ گوہر آبدار لگتا بھی ہے یا نہیں!

ادب کے سماجی عمل سے انکار کا رویہ کم از کم تیسری دنیا کے ترقی پذیر معاشرے میں ناقابل فہم ہے۔ جس دنیا میں بھوک اور افلاس کے مسائل کا ہمہ وقت سامنا ہو، جہاں خود غرضی اور نفس پرستی کا دور دورہ ہو، جہاں امیری اور غریبی کے درمیان زبردست خلیج حائل ہو، جہاں سماجی انصاف اور مساوات کے حصول کے لیے دن رات جدو جہد جاری ہو اور ترقیاتی کاموں پر ملکی اور غیر ملکی آمدنی کے سارے وسائل صرف کیے جا رہے ہوں، وہاں یہ کیسے ممکن ہے کہ ادیب ان تمام مسائل سے آنکھیں بند کر کے ایسا ادب تخلیق کرے جس پر سیاست، سماج اور اخلاق کی پرچھائیں بھی نہ پڑے اور جو احتجاج اور انکار سے یکسر مبرا ہو بالفرض اگر ایسے ادب کی تخلیق ممکن بھی ہو تو وہ گورستانی ادب ہوگا زندگی کی گرمی اور درخشندگی سے منور ادب نہ ہوگا۔

بلاشبہ کسی خاص پارٹی کے منشور یا اوپر سے دی گئی ہدایات کی بنا پر

ادب کی تخلیق نہیں ہو سکتی ایسی تحریر اخباری رپورٹ کے زمرے میں رکھی جائے گی ادب کو ہر حال میں فنی اور جمالیاتی معیار پر پورا اترنا چاہیے مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ سیاست، سماجی یا اخلاق و مذہب ادب کے لیے شجر غیر ممنوعہ ہیں ملٹن کی "فردوس گم شدہ" اور اقبال کی "مسجد قرطبہ" اگرچہ مذہبی عقائد پر مبنی ہیں مگر ان کا شمار ادب عالیہ میں ہوتا ہے۔ اقبال کی ایک اور شاہکار نظم "لینن خدا کے حضور میں" نیز "ابلیس کی مجلس شوریٰ" اور ساقی نامہ میں ان کے سیاسی افکار و خیالات کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے مگر ابتک کسی نقاد نے ان نظموں کو پروپگنڈائی ادب نہیں قرار دیا۔ اقبال کی ان نظموں کو پرکھنے اور ان کی قدر و قیمت متعین کرنے میں کیا صرف اسی بات پر نظر رہنی چاہیے کہ ان کا رنگ و آہنگ کیسا ہے۔ قافیوں کی جھنکار سے موسیقیت پیدا کرنے میں اقبال نے کیا کمال دکھایا ہے۔ لفظوں کے دروبست نے خیال کی ترسیل میں کیا کام کیا ہے۔ استعارہ، پیکر تراشی اور فضا آفرینی کس درجے کی ہے نقاد کے پیش نظر یہ امور بھی یقیناً رہتے ہیں اور رہیں گے مگر ان کا تجزیہ کرتے وقت اقبال کے سیاسی افکار، مغربی تہذیب کا انتشار، اشتراکیت اور سرمایہ داری، چین اور ہندوستان میں بیداری کی لہر، ملت اسلامیہ کا مستقبل، فرد اور جماعت کے رشتے، فلسفۂ خودی کے خدوخال وغیرہ وغیرہ۔ جیسے مشتمل غیر ادبی معیار و مسائل بھی سامنے آئیں گے کیا کوئی نقاد ان نظموں کا تجزیہ کرتے وقت ان غیر ادبی معیار سے دامن بچا کر اقبال اور ان کی تخلیقات سے پورا انصاف کر سکتا ہے؟ یقیناً نہیں کر سکتا۔ پھر یہ ادب کے غیر ادبی معیار کا مسئلہ کیا ہوا فرضی وجود ہے یا اقلیدس کا نقطۂ موہوم ہے جس کے وجود کی تائید میں آج کل کے جدید عالم فاضل نقاد اپنا سارا زور بیان صرف کر رہے ہیں؟

ادب کوئی جامد شے نہیں ہے جس میں تغیر و تبدل کا امکان نہ ہو۔ جس طرح انسان کے افکار و خیالات اپنے عہد اور ماحول سے متاثر ہوتے ہیں اسی طرح ادب کے اظہار کی سطحیں بھی بدلتی رہتی ہیں۔ استاد ذوق کی زبان دانی، شاہ نصیر کی قوت شعر گوئی، انشا کی ہمہ دانی، داغ کی معاملہ بندی، ریاض کی خمریات اور سیماب کا تفکر سب اپنے وقت کی لائق اعتبار قدریں تھیں مگر جو قوت شعراء ولی دکنی، میر سودا، غالب، اقبال اور فیض کے کلام میں ملتی ہے وہ زندگی کے سمندر کو متھنے کے بعد ہی حاصل ہوئی ہے۔ ہمعصر ادب بلکہ جدید ادب بھی امرت منتھن کے عمل سے بیگانہ نہیں ہے۔ مجرد افکار کے ساتھ ٹھوس تجربات، انسانی قدروں کی پامالیوں سماجی ناانصافیوں، سیاسی بے چینیوں، اخلاقی بے اعتدالیوں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ مادی ترقیوں کے باوجود زندگی میں جو ایک نامعلوم خلاء پیدا ہو گیا ہے اس کے خلاف شاعروں اور افسانہ نگاروں کا احتجاجی رویہ اس بات کا شاہد ہے کہ فن کار صرف اپنے فن ہی کا آزردہ و پژمردہ نہیں ہے بلکہ بہ حیثیت ایک باشعور انسان بھی وہ اپنی فتے داریوں کو سمجھتا ہے اور اس کے فن میں جدّو جہد کی وہ قوت موجود ہے جس کا رخ بہتر زندگی اور روشن مستقبل کے تصور کی طرف ہے جدّو جہد اور کشمکش کی یہ لہر کہیں مدھم ہے اور کہیں تیز اور پرشور، کہیں اس کا اظہار زیریں سطح پر ہوتا ہے اور کہیں براہِ راست اور بالائی سطح پر مگر کوئی فن کار اس سے انکار کر کے پائدار اور دیر تک زندہ رہنے والے ادب کی تخلیق نہیں کرسکتا۔ جس طرح کسی معاشی یا اقتصادی نظریے کی کوکھ سے ادب کا جنم نہیں ہوتا اسی طرح کسی فلسفے مثلاً وجودیت، سرریلزم یا ہطزم کے بطن سے بھی ادب نہیں پیدا ہوتا، فلسفہ ادب کی تفہیم میں اعانت کرسکتا ہے مگر اس کا نعم البدل نہیں ہوسکتا۔ ادب تو زندگی کو برتنے، انسان کے دکھ درد کا ادراک کرنے اور اس کی آشاؤں اور امیدوں کا تخلیقی سطح پر

اظہار کرنے سے عبارت ہے۔ یہ حسن و خیر کی جستجو کا نام ہے۔ اور اس میں غیرادبی افکار و مسائل کی آمیزش ناگزیر ہے۔ اس لیے جب ادبی تنقید کا مرحلہ آئے گا تو اس میں ان غیرادبی عناصر کو بھی پیشِ نظر رکھنا پڑے گا جو کسی ادبی تنقید کے بنیادی عناصر ہیں۔ صرف ہئیت پرستی ہی ادبی تنقید نہیں ہے بلکہ مواد کی چھان پھٹک اور فکری عناصر کی تلاش بھی تنقید ہی کے زمرے میں آتی ہے۔ سارتر نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ ادب کا مواد ایشیا اور افریقہ میں ہے اور تکنیک ہمارے یہاں۔ جب کوئی ایسا فن کار اٹھے گا جو اس مواد اور تکنیک کو بہ یک وقت استعمال کرے گا تو وہ اپنے وقت کا گورکی یا موپاساں ہوگا۔ یہ صحیح ہے کہ ادب کی رہنمائی کے لیے ہم سیاست، مذہب، تاریخ یا اخلاق کی طرف نہیں دیکھ سکتے مگر یہ بھی غلط نہیں ہے کہ یہ عناصر بھی ادب کی تخلیق میں نمایاں اور موثر رول ادا کرتے ہیں اور کرتے رہیں گے۔

▬ ▬

جدید اُردو افسانہ

(ایک لمحۂ فکریہ)

جدید افسانہ کیا ہے؟ اس کا مختصر جواب تو یہ ہے کہ پریم چند اور ان کے بعد کا افسانہ جو کچھ نہیں ہے، جدید افسانہ وہ سب کچھ ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ فن اور تکنیک سے قطع نظر، اس صدی کے نصفِ اوّل کے افسانوں میں جو ارتکاز تھا، سماجی زندگی کے نشیب و فراز کی جو عکس ریزی تھی اور عقل و دانش، دروں بینی اور دردمندی کی جو لہر تھی وہ سب دریا بُرد ہوئی اور جدید افسانہ آڑی ترچھی لکیروں، نامانوس علامتوں اور ذات کی اندرونی تہوں کی ناقابلِ فہم رمزیت کے ساتھ جب نمودار ہوا تو اس میں انسانی دردمندی اور اخلاقی معیاروں کے احترام کی رمق بھی باقی نہ رہی اور یہ ایک ایسی بے نام میکانکی جبریت کا آئینہ دار بن گیا جس سے اردو زبان کے قاری کی آنکھیں چوندھیا گئیں اور وہ آج تک اس کے روئے زیبا پر نگاہیں جمانے کی ہمت نہ کر سکا۔

نئے افسانہ نگار کو زندگی کی قوتِ نمو سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ نہ وہ حال پر غور کرتا ہے نہ مستقبل سے کوئی توقع وابستہ کرتا ہے۔ دنیا کے سماجی اور سیاسی تغیرات اس کے لیے بے معنی ہیں۔ فلسطینی حریت پسندوں کا قتلِ عام اس کے دائرۂ کار سے باہر ہے۔ ملک کے اندر کے سیاسی، اقتصادی اور

سماجی تغیرات سے اسے کوئی سروکار نہیں، وہ صرف اپنی ذات کے نہاں خانے ہی کو مرکزِ کائنات سمجھتا ہے اور آفات و حادثات کے مواقع پر شتر مرغ کی طرح سر بہ زانو ہو جاتا ہے، دوسرے لفظوں میں یوں کہنا چاہیے کہ اس کے یہاں حوصلہ اور امنگ نہیں ہے بلکہ ایک ایسی لاتعلقی اور بیزاری کی فضا ہے جو کائنات کی تخلیق پر عدم اعتماد سے پیدا ہوئی ہے۔ اقبال نے شاعر کے لیے جو بات کہی تھی وہ آج کے نئے افسانہ نگار پر حرف بہ حرف صادق آتی ہے ؎

شاعر کی نوا مردہ و افسردہ و بے ذوق
افکار میں سرمست نہ خوابیدہ نہ بیدار

یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کہ اس صدی کے نصف اوّل میں چونکہ ہندوستان ایک کشمکش کے دور سے گزر رہا تھا جس میں غیر ملکی استحصال اور غربت افلاس کے خلاف جد و جہد میں پوری قوم منہمک تھی اس لیے افسانے کے موضوعات کی بھی کمی نہ تھی مگر چونکہ دورِ حاضرہ میں یہ صورتِ حال منقلب ہو گئی ہے اس لیے گرد و پیش کی زندگی میں اب ایسے موضوعات نہیں ملتے جس سے افسانوں کے تانے بانے بُنے جا سکیں اور اسی لیے آج کے افسانے کا رخ خارجیت سے داخلیت کی طرف ہو گیا ہے!

بقول فہمیدہ ریاض:

"اردو ادب تیسری دنیا کا ادب ہے اور تیسری دنیا کی زبانوں میں افسانہ ایک موثر کردار ادا کر رہا ہے۔"

پھر کیا وجہ ہے کہ ہمارے ملک اور ہماری زبان میں افسانہ ایک زوال آمادہ صنفِ تخلیق کی حیثیت سے پہچانا جانے لگا ہے۔ مغرب میں اس

بات کا رونا ہے کہ ان کے یہاں فن اور تکنیک حد درجہ ترقی یافتہ ہے مگر ان کو اپنی ترقی یافتہ دنیا میں ایسے موضوعات نہیں ملتے جن سے تخلیقی ادب میں پھر کوئی موپاساں یا ٹالسٹائے پیدا ہو سکے۔ فیض احمد فیض نے اپنی کتاب "مہ و سال آشنائی" میں اس صدی کے سب سے بڑے ادیب' ژاں پال سارتر کی یہ گفتگو نقل کی ہے:

"اب تو یہ تصادم مادّی، معاشرتی اور سیاسی طاقتوں ہی کے خلاف ہو سکتا ہے، بھوک، افلاس، پس ماندگی، جبر و تشدد، عذاب و نجات، ایثار و استحصال، یہ موضوعات اگر کہیں ادب کو دستیاب ہیں، تو وہ ایشیا اور افریقہ ہی کی سرزمین میں ہیں، ہمارے پاس یورپ یا مغربی ممالک میں لکھنے کو کیا رہ گیا ہے! بھوک، بیماری، غربت، غلامی یہ سب کچھ تو ہم پیچھے چھوڑ آئے۔ اب کوئی بڑا عظم ہمارے پاس فتح کرنے کو نہیں، طبقاتی کشمکش کا تناؤ، فلاحی نسخوں نے ڈھیلا کر دیا ہے۔ تو موجودہ صورت حال یہ ہے کہ تکنیک ہمارے پاس ہے، موضوعات آپ کے پاس ہیں، کوئی صاحب کمال ان دونوں کو یکجا کرے گا تو اس صدی کا ہومر یا شکسپیر یا ٹالسٹائے پیدا ہوگا۔"

(مہ و سال آشنائی۔ فیض۔ صفحہ ۸۶-۸۵)

تو افسانے کے زوال کا سبب موضوعات کی کمی نہیں ہے بلکہ نئے افسانہ نگاروں کے رویوں کا عدم توازن ہے جس میں کچھ ضد، کچھ در آمدی مال سے دوکان سجانے کی خواہش، کچھ غور و فکر اور محنت نہ کرنے کی عادت اور کچھ فیشن پرستی بھی شامل ہے۔ فہمیدہ ریاض نے اردو کے نئے افسانہ نگاروں کے رویوں کی نشاندہی

ان الفاظ میں کی ہے :

"اردو ادب میں مختصر کہانی اپنے امکانات ختم نہیں کرچکی ہے۔ وہ صرف مصنوعی طور پر لادی ہوئی پیچیدہ معنی کے بوجھ تلے گُم ہوگئی ہے اس سے بچانے کی اشد ضرورت ہے ۔ بعض حلقوں کا خیال ہے کہ اسلوب زیادہ اہمیت نہیں رکھتا ، اصل چیز تو مواد ہے لیکن کیا ہمارا تجربہ یہ ثابت نہیں کرتا کہ اسلوب میں ابلاغ کس قدر اہم ہیں، نئی دنیا کے ادب پر نظر ڈ لیے تو اس میں جا بجا تکنیک ہے جسے سوشلسٹ ریلزم (SOCIALIST REALISM) کا نام دیا جاتا ہے ۔ یہ ایک فن ہی نہیں ایک ہنر بھی ہے اور اس میں محنت بھی لگتی ہے ۔"

(ادراک ۔ مظفرپور ۔ جولائی ۱۹۸۲ء)

افسانہ نگار شمیم سیفی کی تخلیق " ایک ورق " پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر عبدالمغنی نے بھی نئے افسانہ نگاروں کے رویوں کا تجزیہ تقریباً انہی لائنوں پر مگر زیادہ وضاحت اور قطعیت سے کیا ہے ۔ وہ لکھتے ہیں :

" آزاد برصغیر میں پروان چڑھنے والی نئی نسل نے اپنے ریزہ ریزہ وجود کو سمیٹنے کے لیے جو کوششیں ادب کی سب سے مقبول صنف (افسانہ) میں کیں ان پر یہ منتشر اور لخت لخت وجود گویا کابوس بن کر چھا گیا ہے ، ہمارے حساس فن کاروں نے اپنے گرد و پیش کے درد و کرب کا مقابلہ اور تجزیہ کرنے کے بجائے ان پر رموز و علائم کا ایک دبیز غلاف چڑھا دیا اور اپنے دکھتے ہوئے ذہن کو اسی مخملیں خول میں لپیٹ دیا ۔ یہ تقریباً وہی صورتِ حال تھی جو یورپ کے ادب

میں پہلی جنگ عظیم کے صدمے کے بعد پیدا ہوگئی تھی جب کہ
دوسری جنگ عظیم نے اس میں اور بھی شدت پیدا کر دی۔۔۔۔۔
یہ وہ افسانہ نگاری ہے جو حقیقت کی تاب نہ لاسکنے کے سبب پیدا
ہوئی ہے اور اس میں کشمکشِ حیات سے گریز کا پہلو بالکل نمایاں
ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید افسانوں میں پُرحسرت خوابناکی کی فضا
عام ہے۔"

نئے افسانے کی سمت و رفتار کو سمجھنے کے لیے ہم انتظار حسین کا ایک
افسانہ "نرناری" لیتے ہیں جو ماہنامہ شب خون الہ آباد کے شمارہ نمبر ۱۲۴
میں شائع ہوا ہے۔ یہ افسانہ ارتکاز، علامت نگاری، نئے اسلوبی نظام،
اساطیری اندازِ بیان، اور وحدتِ تاثر کی اچھی مثال ہے۔ اس کا موضوع،
مرد، عورت کے حیاتیاتی نظام کا وہ رشتہ ہے جو یگوں کی تہذیبی ترقی کے
باوجود ہنوز دورِ اوّل میں ہے۔ ان رشتوں میں جب شکوک و شبہات کی دراڑیں
پڑتی ہیں تو دھاول (مرد) اور مدن سندری (عورت) اپنے شبہات کے ازالہ
کے لیے دور دراز کا سفر کرکے، جنگل جنگل بھٹکتے ہوئے دیو آنند رشی کے پاس
پہنچتے ہیں اور ان کے چرنوں کو چھو کر اپنی رام کہانی سناتے ہیں۔ وہ رام کہانی
اس طرح ہے کہ مدن سندری کو اچانک یہ احساس ہوا کہ دھاول کا جسم وہ
نہیں جو اس کے سر کے ساتھ لگا ہے بلکہ یہ ایک دوسرا ہی جسم ہے مگر چونکہ
اس جسم پر سر دھاول کا ہے اس لیے وہ اس کو غیر بھی نہیں کہہ سکتی مگر جسم کی غیریت
کا احساس اس کے وجود میں دن بدن دھنستا جا رہا ہے جس کو وہ نکال نہیں پاتی
اور جس کی وجہ سے خود اس کا وجود پارہ پارہ ہوگیا ہے۔ بعد میں شبہات کا یہی
سانپ دھاول کے ذہن میں بھی رینگ گیا اور دونوں اس چبھن کو دور کرنے

رشی کے پاس پہنچے :

"رشی جی نے دھاول کو گھور کر دیکھا۔ بولے "مورکھ! کس دُبدھا میں پڑ گیا۔ سو باتوں کی ایک بات۔ تو نر ہے۔ مدن سندری ناری ہے جلا اپنا کام کر۔"

جیسے دھاول کی آنکھوں پر پردہ پڑا ہوا تھا کہ ایک دم سے ہٹ گیا۔ اس نے رشی جی کے چرن چھوئے اور مدن سندری کا ہاتھ پکڑ کر واپس ہو گیا۔

آنکھوں سے پردہ اٹھ چکا تھا۔ بیچ جنگل سے گزرتے گزرتے دھاول نے مدن سندری کو ایسے دیکھا جیسے جگوں پہلے پرجاپتی نے اوشا کو دیکھا تھا۔ اور مدن سندری، دھاول کی لالسا بھری نظروں کو دیکھ کر ایسے بھڑکی جیسے اوشا پرجاپتی کی لالسا دیکھ کر بھڑکی تھی کہ بھڑک کر بھاگی پھر لپسا ہوئی۔"

پہلی نظر میں یہ افسانہ بڑا دلخوش کن اور اثر انگیز معلوم ہوتا ہے کیونکہ انتظار حسین کی فنی چابکدستی اور اسلوب کی اساطیری سحر انگیزی، ذہن کو گرفت میں لے لیتی ہے مگر دوبارہ غور کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ پہلے افسانہ نگار نے ایک مصنوعی علامتی فضا بنائی پھر اس کے ازالے کے سلسلے میں دیوآنند رشی کی زبان سے وہ بات قاری کے دل میں اتار دی جو وہ کہنا چاہتے تھے۔ یعنی مرد، مرد ہے اور عورت، عورت! ان کے بیچ کی ساری کھائیاں۔ سارے فاصلے یا تو فرضی ہیں یا انسانی اوہام کی پیداوار۔ اس لیے ان کو نظر انداز کر دینا ہی قدرت کے حیاتیاتی نظام کے عین مطابق ہے۔ اسی نظریے کی عملی شکل ہم آج مغربی دنیا کے چپے چپے پر دیکھ رہے ہیں جہاں آلودگی کو تقدس کا درجہ

حاصل ہے، شادی کی عملی افادیت معدوم ہو چکی ہے کوئی بھی مرد عورت ایک ہی چھت کے نیچے زندگی بھر ساتھ رہ سکتے ہیں مگر میاں بیوی کی طرح نہیں بلکہ مرد۔عورت کی طرح، آزاد اور بے پروا اخرام!

اس کا چہرہ اس کے خدّ و خال یاد آتے نہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے (ن۔م۔راشد)

شیام سنگھ ششی اپنے مضمون بیہ بکھری کڑیاں (مطبوعہ آج کل دہلی۔ستمبر ۸۲ء) میں لکھتے ہیں:

"میرے جرمن دوست تنری ہرمن اور ان کی پارٹنر کیتھرین کو رہ ماؤں سے ایک خاص لگاؤ ہے۔ یہ دونوں ایک ہی مکان میں رہتے ہیں مگر کنوارے ہیں۔ میں نے جب ایک دن پوچھا کہ آپ میاں بیوی کی طرح رہتے ہیں پھر بھی کنوارے ہیں، یہ کیسے ہو سکتا ہے؟ کیتھرین بولی۔ بچوں کا جھمیلا ہمارے بس کا نہیں! اسی لیے ہم، آپ لوگوں کی طرح شادی کے چکر میں نہیں رہتے۔"

تو کیا یہ سمجھا جائے کہ نرناری کے ذریعہ انتظار حسین، آدم و حوّا کے ان ہی رشتوں کی بازیافت کرنا چاہتے ہیں جو روزِ اول مقدر ہوئے تھے اور کیا نسلِ آدم کا ہزار ہا ہزار سال کا تہذیبی سفر، دائروں میں گھومتا رہا کہ انسان پھر اسی نقطے پر پہنچ گیا ہے جہاں سے اس کے سفر کی ابتدا ہوئی تھی۔!

یہاں انتظار حسین کے فکر و فن پر تبصرہ کرنا مقصود نہیں ہے بلکہ اس روّیے کی نشاندہی کرنا ہے جو آج کے افسانوں کا رُخ متعیّن کرتا ہے۔ انتظار حسین دورِ حاضرہ کے ایک معتبر افسانہ نگار ہیں، نئے لکھنے والے ان سے متاثر ہوتے ہیں اور اپنی تخلیقات میں بھی کم و بیش ایسی ہی روش اختیار کرتے

ہیں بلکہ اکثر وہ جدت پسندی کے شوق میں اور بھی زیادہ بے سُرے ہو جاتے ہیں۔ مثال کے لیے انور قمر کا افسانہ نیشِ عقرب دیکھیے جو ماہنامہ شاعر بمبئی کے افسانہ نمبر ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا ہے۔ یہ افسانہ افریقی قبائیلیوں میں نامردی دُور کرنے کے ٹوٹکوں پر مشتمل ہے جس میں مریض کو بھرے مجمع میں ذلیل کرنے، سانپوں اور بچھوؤں سے ڈسوانے، مریض کے مخصوص اعضاء پر نشتر لگوانے اور اسی قسم کے دیگر طریقے اختیار کیے جاتے ہیں۔ چھ صفحے کے اس افسانے میں ایک کردار پر ایسے ہی طریقے آزمانے کی داستان مزے لے لے کر بیان کی گئی ہے۔ افسانے سے پہلے افسانہ نگار کا تعارف مدیر شاعر نے ان الفاظ میں کرایا ہے:

> "انور قمر کے افسانے تنوعِ موضوعات، اظہار کی تیز ترین دھار، الفاظ کے انتخاب اور جملوں کی تخلیقی سطح کی وجہ سے، اپنے ہمعصروں میں نئے افسانے کی معتبر آواز بن گئے ہیں۔"

ہمیں انور قمر کے بارے میں "شاعر" کی ان ساری اسلوبی توصیفات کو تسلیم کر لینے کے بعد بھی یہ کہنے پر مجبور ہونا پڑتا ہے کہ افسانہ نگار نے فنِ باغبانی کی ساری مہارت صرف ببول کا درخت اگانے پر صرف کی ہے۔

قاری کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو صورتِ حال اور بھی مایوس کن نظر آتی ہے ادبی رسائل میں جو افسانے شائع ہوتے ہیں ان میں سے بیشتر نہ دلچسپ ہوتے ہیں نہ خیال انگیز۔ افسانے کا دلچسپ ہونا پہلی شرط ہے۔ اگر وہ ابتدا ہی سے قاری کی توجہ نہیں جذب کر سکے گا تو اس کا خیال انگیز ہونا بھی کام نہ آئے گا! کیونکہ اس صورت میں قاری افسانے کے اوراق الٹ کر آگے بڑھ جائے گا اور افسانہ نگار کی ساری کاوش "برات عاشقاں بر شاخِ آہو" بن کر رہ جائے

گی۔ اگر اسی قبیل کے چند دوسرے افسانہ نگاروں یا ایک آدھ نقادوں نے یہ افسانہ حلق سے اتار بھی لیا تو اس سے افسانے کا حال اور مستقبل مشتبہ ہی رہے گا معتبر نہیں بن جائے گا۔ افسانہ نگار کا قاری سے کٹ کر رہ جانا ادب کی تاریخ کا ایسا دلخراش واقعہ ہے جس کی فریاد ہم سب پر لازم ہے۔

نئے افسانہ نگار فنی ارتباط اور زندگی کے نئے تصورات کے حوالے سے جو افسانے پیش کر رہے ہیں وہ دراصل انشائیہ کے زمرے میں آتے ہیں، خود کلامی، علامت اور تجرید بذاتِ خود مقصد بن گئے ہیں جس کے نتیجے میں افسانے سے کہانی پن کا عنصر بھی غائب ہو گیا ہے اور پیاز کے چھلکوں کی طرح صرف پرتیں باقی رہ گئی ہیں۔ نئے افسانے کا المیہ یہ ہے کہ انتشار، دباؤ، ہیجان، جنوں، بے سمتی اور بے تعلقی نئے افسانوں کے سکہ بند موضوعات ہیں۔ ان میں انسان ایک مکمل اکائی کی صورت میں نمودار نہیں ہوتا بلکہ لخت لخت اور ریزہ ریزہ نظر آتا ہے منطقی توجیہات اور شعور رد عمل سے غلط کو صحیح اور ناروا کو روا ثابت کرنے میں جدید نقاد بھی جدید افسانہ نگاروں کے دوش بدوش چل رہے ہیں۔ ایک جدید ناقد نے پریم چند اور ان کے بعد کے افسانہ نگاروں کے افسانوں کو صحافتی افسانے کہہ کر بزعم خود ان کی قدر و قیمت مشتبہ کر دی گویا کرشن چندر، منٹو، عصمت، بیدی، حیات اللہ انصاری، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، احمد ندیم قاسمی، غلام عباس، اے حمید، جیلانی بانو، قرۃ العین حیدر کے افسانے حقیقتاً افسانے نہیں ہیں بلکہ پریس رپورٹر کی لکھی ہوئی اخباری رپورٹ ہیں جن میں ادبی حسن کاری، فنی جا بکدستی اور تخلیقی جہت کا نقدان ہے موصوف نے پریم چند کے مشہور افسانے "کفن" سے مثالیں پیش کر کے یہ بھی بتایا ہے کہ اس میں افسانہ نگار قاری پر اپنی ادا سے مسلط کر کے تبلیغ کا مرتکب ہوتا ہے جو خالص فنی معیار و منصب کے منافی ہے۔ فاضل نقاد کے اس مفروضے کو من و عن تسلیم

کر لینے کے بعد بھی یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا دنیا کا اعلیٰ ادب تبلیغ کے عنصر سے بالکل پاک ہے۔ اور کیا ہومر، ملٹن، گوئٹے، سعدی، حافظ، کالی داس، میر، غالب اور اقبال کی شاعری تبلیغی عناصر سے بالکل مبرا ہے؟ یہ ایک ایسا خود ساختہ مفروضہ ہے جس کا اثبات کم از کم دنیا کے تین ہزار برس کے معروف ادب سے تو بالکل نہیں ہوتا۔ غالباً موصوف بھی اس حق میں نہیں ہوں گے کہ افسانہ نگار دنیا کی طرف سے آنکھیں اور کان بند کر لے اور گیان دھیان کے سمندر میں غرق ہو کر ایسے تخلیقی گوہر برآمد کرے جس میں تبلیغ نہ ہو، تنقید نہ ہو، معاشرتی انعکاسات نہ ہوں، کسی مخصوص نظریۂ حیات کا عکس نہ ہو، خود افسانہ نگار کے ذہن و دل کی پرچھائیں نہ ہو بلکہ وہ صرف ادب اور خالص ادب ہو، ظاہر ہے کہ ایسا ادب جو زندگی کے بطون سے نہ پھوٹا ہو اور جس میں معاشرتی مد و جزر کا عکس نہ ہو، گورستانی ادب ہی ہو سکتا ہے، زندگی کا ادب تو نہیں ہو سکتا۔

کلام حیدری نے "ایک سال اور راستے سے ہٹا" مطبوعہ شب خون شمارہ نمبر ۱۲۶ میں یہی کہا ہے۔

اے آگہی دینے والے!
کان بند کر دے، زبان بند کر دے، آنکھ بند کر دے
صرف آگہی کے آنے کا دریچہ کھلا رکھ!

افسانہ نگار کو شاید یاد نہ ہو کہ پیغمبروں پر بھی آگہی کا دروازہ اسی وقت کھلا تھا جب وہ معاشرے کے ایک ایک رگ و ریشے سے آگہی حاصل کر چکے تھے۔

بعض جدید نقاد افسانہ اور کہانی کو الگ الگ صنف تخلیق مانتے ہیں محمود واجد کا مقالہ "اردو فکشن میں کہانی پن کا مسئلہ" شروع ہی اس فقرے سے ہوتا ہے:
"فکشن اور کہانی کو ایک ہی شے سمجھنے والی نسل، اپنے آپ کو جدید

کہلانے پر مصر ہو تو ہمیں اعتراض نہیں ہونا (کرنا) چاہیے کہ بے خبروں کو اپنی جنت میں رہنے کا حق بہرحال حاصل ہے .... اس صورتِ حال کی بنیادی خامی یہ ہے کہ افسانے کو کہانی کہتے ہوئے، قصہ کو بنیادی عنصر سمجھا جاتا ہے لیکن افسانہ کو کہانی کہنا میرے خیال میں زیادتی ہے کہ دونوں کا سلسلۂ نسب جدا ہے۔"

(شب خون ۔ شمارہ نمبر ۱۲۶)

کاش محمود واجد دونوں کا شجرۂ نسب بھی بیان کر دیتے تو ہمیں ان کی بات پر ایمان لانے میں آسانی ہوتی ورنہ ہم تو اب تک یہی سمجھتے تھے کہ فکشن (افسانہ کہانی، ناول) سب کا منبع داستان ہے۔

بہرحال، جب جدید نقادوں نے افسانے کی اعلیٰ نسبی اور کہانی کی کم ذاتی کا اعلان کر دیا تو سارے نئے لکھنے والے کہانی کار نہ رہ کر افسانہ نگار بن بیٹھے افسانے سے قصے کا عنصر خارج کر دیا۔ قاری سے ناطہ توڑ لیا۔ گردوپیش سے بیگانہ ہو گئے اور آگہی کا سراغ لگانے کی کوشش میں، جو کچھ جانتے تھے اس سے بھی ہاتھ دھو بیٹھے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ سارے نئے افسانہ نگار اسی خود فریبی کا شکار ہیں کم کم سہی مگر ایسے افسانے شائع ہوتے رہتے ہیں جن میں عصری حسیت اور کہانی پن کے ساتھ ساتھ فنی روابط کو بھی مدِنظر رکھا جاتا ہے۔ مثلاً شب خون ہی کے محولہ بالا شمارے میں امراؤ طارق کا افسانہ "بند پانی میں پہلا پتھر" اور آصف اسلم کا "غزال رمیدہ" نئے افسانوں کے منظر نامے میں اپنی الگ شناخت بھی رکھتے ہیں اور ان میں کہانی پن کے ساتھ ساتھ دلچسپی کا عنصر بھی موجود ہے مگر دوسری طرف مظہر الزماں خاں کا افسانہ "گم شدہ دستک" ہے جو افسانے کے سنخوانی فن کی عمدہ مثال ہے۔ جو افسانہ نگار زندگی پر اور حسن و خیر پر ایمان نہیں رکھتے ان کا مقدر

لا یعنیت کے سوا اور ہو بھی کیا سکتا ہے ۔ انور سجاد ہوں یا احمد ہمیش سب اسی لاسمتیت اور لا یعنیت کا شکار ہیں شاید اسی لیے پچھلے بیس بائیس برسوں میں ایک بھی ایسا افسانہ نظر نہیں آتا جو دو فرلانگ لمبی سڑک (کرشن چندر) پریتو (بیدی) چوتھی کا جوڑا (عصمت) آنندی (غلام عباس) شکرگزار آنکھیں (حیات اللہ انصاری) لاجونتی (بیدی) رئیس خانہ (قاسمی) یا ہاؤسنگ سوسائٹی (قرۃ العین حیدر) کے مقابلے پر رکھا جاسکے ۔

صورتِ حال کی اس سنگینی کا احساس نئے افسانہ نگار کو بھی ہے مگر وہ براہِ راست اس کا اعتراف نہیں کرتا بلکہ تاویلیں پیش کرتا ہے ۔ مثلاً یہ کہ افسانہ نگاری ایک تخلیقی سلسلۂ عمل (CREATIVE PROCESS) ہے اس لیے قاری کی پسند یا ناپسند کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ۔ یا ہمیں اس کی پروا نہیں کہ ہمارا افسانہ پڑھنے والے کے حلق سے اترتا ہے یا نہیں! ہمیں تو اپنے تخلیقی کرب کا اظہار کرنا تھا سو ہم نے کر دیا ۔ اگر ایک دو آدمی بھی افسانے کو پڑھ اور سمجھ لیتے ہیں تو یہی بہت ہے ۔ یہ اور اس قسم کی دوسری باتیں اس ذہنی تشنج اور جھلاہٹ کو ظاہر کرتی ہے جو افسانہ نگار اور قاری کے رشتوں کے کٹ جانے سے پیدا ہوئی ہے ورنہ جو لکھتا ہے اور چھپواتا ہے وہ پڑھنے والوں کے ردِ عمل سے بے نیاز نہیں رہ سکتا اور اگر ایسی ہی بے نیازی تھی تو لکھنے اور چھپوانے کی ضرورت ہی کیا تھی ۔

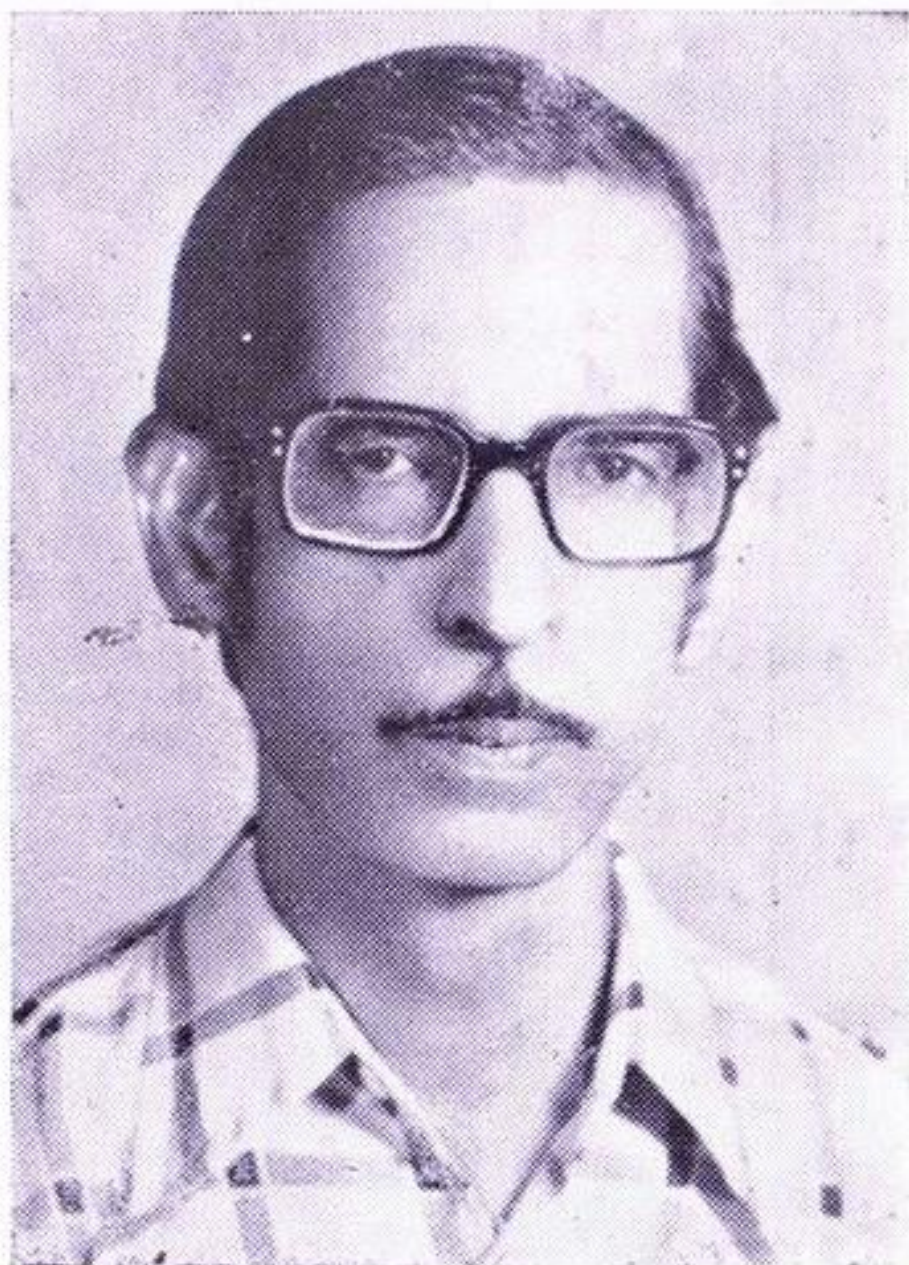
واقعہ یہ ہے کہ اردو افسانے کی بے سمتی کا ذمہ دار قاری نہیں بلکہ وہ جدید افسانہ نگار ہیں جنھوں نے بقول ڈاکٹر عبدالمغنی ۔

"جسمِ افسانہ سے سارے گوشت پوست نوچ کر صرف ہڈیوں کے پنجر کھڑے کر دیے ہیں ۔ اس بیجان ہیئت پر ان کا چست اسلوب

جتنا بھی رنگ چڑھائے۔ اس میں روح نہیں پھونک سکتا۔ اس قسم کے استخوانی ڈھانچوں سے عبرت جتنی بھی حاصل کی جائے لطف و مسرت کا حصول دشوار ہے۔ یہ ایک گورستانی فن ہے۔ اور اس کے سارے نمونے، کتبہ مزار سے زیادہ کوئی معنویت نہیں رکھتے۔ یقیناً گورستان بھی سماج کا ایک حصہ ہے مگر یہ زندگی کا مامن نہیں مدفن ہے۔" (ادراک۔ مظفر پور۔ جولائی ۱۹۷۲ء)

ڈاکٹر عبدالمغنی کا یہ اقتباس خاص کر انتظار حسین کے فن افسانہ نگاری کے بارے میں ہے مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم آج کے بیشتر جدید افسانہ نگاروں کے خط و خال بہ آسانی دیکھ سکتے ہیں۔

— —

نامی انصاری (جھانسی) ۱۹۴۸ء سے بہ حیثیت شاعر، ادبی حلقوں میں معروف ہیں۔ ۱۹۸۰ء میں ان کی منتخب غزلوں کا مجموعہ "برگِ سرسبز" شائع ہوا جس پر ملک کے مقتدر ادبی رسائل نے فکر انگیز تبصرے کیے اور جسے یو۔ پی اُردو اکادمی نے انعام سے نوازا۔ اس دوران نامی انصاری مختلف موضوعات پر تنقیدی مضامین بھی لکھتے رہے جو اہم ادبی جریدوں میں شائع ہوئے۔ زیرِ نظر کتاب "افکار و اظہار" ان ہی مضامین کا انتخاب ہے۔ ان مضامین کے توسط سے نامی انصاری نے کلاسیکی اور جدید شاعری، نیز اہم اصنافِ سخن کا تنقیدی جائزہ اپنے نقطۂ نظر سے لیا ہے۔ اس کے علاوہ دورِ حاضر کے بعض اہم ادبی مباحث پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔ ان مضامین میں ایک متوازن اور سلجھا ہوا اندازِ نظر نمایاں ہے۔ مصنف کے نقطۂ نظر سے ہر جگہ متفق ہونا ضروری نہیں۔ مگر ان مضامین سے فکر و نظر کے کچھ نئے گوشے ضرور روشن ہوئے ہیں اور ادبی مباحث کی نئی راہیں کھلی ہیں۔

ادب اور شاعری، نامی انصاری کا کُل وقتی مشغلہ نہیں ہے مگر اس کے باوجود اس دشت کی سیاحی میں ایک عمر بسر کرنے کی وجہ سے ان کے افکار میں ایک وژن دو نما ہے، نئے وژن کی تلاش ہے اور ادب کے وسیلے سے زندگی کی بازیافت کا ایک ایسا سلسلۂ عمل جو ان مضامین کی اشاعت کا جواز خود مہیا کر دیتا ہے۔